Recht und Tonkunst

Eine gemeinverständliche Darstellung
des musikalischen Urheber-
und Verlagsrechts

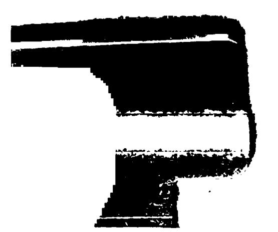
von

Dr. Gerhard Freiesleben



Leipzig 1914
C. F. W. Siegels Musikalienhandlung
(R. Linnemann)


PROPERTY OF
University of Michigan Libraries
1817
STELLFELD PURCHASE 1954

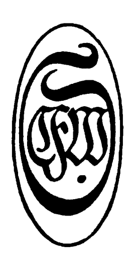


Recht und Tonkunst

Eine gemeinverständliche Darstellung des musikalischen Urheber- und Verlagsrechts

von

Dr. Gerhard Freiesleben
Rechtsanwalt in Leipzig



Leipzig 1914
C. F. W. Siegels Musikalienhandlung
(R. Linnemann)

Vorwort.

Dem schaffenden und dem ausübenden Tonkünstler, dem Konzertveranstalter, dem Musikschriftsteller und dem Musikverleger ist eine gewisse Kenntnis der Grundzüge des Urheber- und Verlagsrechtes unentbehrlich, wenn er sich nicht ständig der Gefahr einer Kollision mit den gesetzlichen Vorschriften aussetzen will. Da diese Kenntnis für den Nichtjuristen aus dem oft schwierig auszulegenden Gesetzestexte wie aus wissenschaftlichen Werken kaum zu erlangen ist und die wenigen bisher erschienenen gemeinverständlichen Darstellungen dieser Materien durchweg auch das gesamte Recht an *Schriftwerken* mit allen nur für diese geltenden Spezialvorschriften behandeln, beabsichtige ich mit der vorliegenden Schrift eine besonders für die Angehörigen der erwähnten musikalischen Berufe bestimmte, gemeinverständliche Einführung in jene Rechtsgebiete zu geben. „Gemeinverständlich“ soll dabei nicht wie so oft „oberflächlich“ bedeuten; vielmehr verstehe ich diese Bezeichnung in dem Sinne, daß jede rechtswissenschaftliche Darstellung, wenn sie gut ist, auch gemeinverständlich, d. h. dem Nichtjuristen verständlich sein muß. Jener Absicht entsprechend stellt diese Einführung das *Recht an Werken der Tonkunst* in den Vordergrund, und berücksichtigt die die Werke der Literatur betreffenden Vorschriften nur soweit, als dies im Interesse verständlicher und geschlossener Darstellung geboten erschien. Dem Zwecke des Buches gemäß habe ich das Eingehen auf theoretisch-juristische Fragen möglichst vermieden, mich aber bemüht, über alle in der musikalischen Praxis auftauchenden Fragen eine zuverlässige Auskunft zu geben, und hoffe, daß die sich aus der Fülle des Stoffes ergebende Erörterung mancher in der Fachliteratur bisher noch nicht behandelten Fragen auch dem Berufsjuristen einige Anregungen geben wird.

Leipzig, im Juli 1914. **Der Verfasser.**

Inhalt.

Abkürzungen.

UG = Urhebergesetz } vom 19. Juni 1901
VG = Verlagsgesetz }
BGB = Bürgerliches Gesetzbuch

I. Kapitel.

Die Gesetzgebung über das Urheberrecht.

Während unser bürgerliches Recht im allgemeinen auf eine ehrwürdige Entwickelung von mehr als zwei Jahrtausenden zurückblickt, war der Begriff des Urheberrechts, des Rechts an Geisteswerken, noch vor einem Jahrhundert der deutschen Gesetzgebung völlig fremd. Zwar hatte man das Bedürfnis eines Schutzes gegen Nachdruck schon empfunden, seit durch die Erfindung der Buchdruckerkunst eine wirtschaftliche Ausnutzung von Geisteswerken möglich geworden war; Jahrhunderte hindurch beschränkte man sich aber darauf, dem Drucker einen solchen, meist etwas unzulänglichen Schutz zu verleihen, während man dem Schöpfer des Werkes selbst keinerlei Rechte zuerkannte. Noch unsere Klassiker hatten keinen andern Weg, aus ihren Werken einen Gewinn zu ziehen, als den bestmöglichen Verkauf des Manuskriptes an einen Drucker oder Verleger, der dann das Werk für sich nach Möglichkeit ausnutzte. Es war eine der wenigen segensreichen Taten des alten Deutschen Bundes, daß er als eine seiner ersten Aufgaben die Schaffung gesetzlicher Bestimmungen über den Schutz der Schriftsteller und Verleger ins Auge faßte und im Jahre 1837 bestimmte Grundsätze feststellte, nach denen der Urheberschutz in den einzelnen Bundesstaaten geregelt werden sollte. Auf dieser Grundlage entstanden in den folgenden Jahrzehnten eine große Anzahl teilweise recht brauchbarer einzelstaatlicher

Schutzgesetze. Aber die Rechtszersplitterung gerade auf diesem Gebiet war natürlich so unheilvoll, daß der Norddeutsche Bund sofort nach seiner Gründung an die Schaffung eines Urheberrechtsgesetzes für das ganze Bundesgebiet gehen mußte. So entstand das Bundesgesetz vom 11. Juni 1870, das am 1. Januar 1871 gleichzeitig mit der Reichsverfassung selbst als deutsches Reichsgesetz für das ganze damalige Reichsgebiet mit Ausnahme Bayerns, wo es erst ein Jahr später eingeführt wurde, in Kraft trat[1]. Ein wohlgelungenes, zukunftverheißendes Jugendwerk des neuen deutschen Einheitsstaates, entsprach es durchaus den Forderungen seiner Zeit, mußte aber schon nach einem Menschenalter einem neuen, den Bedürfnissen der Gegenwart besser angepaßten Gesetze weichen, dem Gesetz vom 19. Juni 1901, das am 1. Januar 1902 in Kraft getreten ist. Seitdem machte sich namentlich mit Rücksicht auf inzwischen zustande gekommene internationale Verträge nochmals die Abänderung einiger Bestimmungen nötig. Es erging deshalb ein Ergänzungsgesetz (sogenannte Novelle) vom 22. Mai 1910; sein Inkrafttreten erfolgte unter dem 9. September 1910. Das Gesetz von 1901 bildet also mit den Abänderungen der Novelle von 1910 heute die gesetzliche Grundlage des gesamten deutschen Urheberrechts an Werken der Literatur und Tonkunst. Schon bricht sich freilich die Erkenntnis Bahn, daß auch dieses Gesetz nicht für die Dauer geschaffen ist; wir empfinden namentlich mit zunehmender Deutlichkeit, daß es zu einseitig auf wirtschaftlicher Grundlage aufgebaut ist und allzusehr von der Voraussetzung ausgeht, der Künstler

[1] In Elsaß-Lothringen erfolgte die Einführung erst am 27. Januar 1873.

habe an seinem Werke überhaupt keine rechtsschutzbedürftigen Interessen als nur solche rein materieller Art. Bis freilich ein neues, aus richtiger Bewertung der Rechte der Persönlichkeit heraus geborenes Gesetz zustande kommt, wird es wohl noch einer Aufklärungsarbeit von Jahrzehnten bedürfen.

Das deutsche Gesetz gewährt seinen Schutz allen in Deutschland einheimischen Werken. Als solche gelten zunächst alle Werke, deren Urheber Reichsdeutsche, d. h. Angehörige eines deutschen Bundesstaates sind, ohne Rücksicht auf Ort und Zeit ihres Erscheinens, ferner aber auch alle solchen Werke von Ausländern, die zuerst in Deutschland erschienen sind (UG § 54, 55). Ausländische Werke — als solche gelten mithin nur Werke von Ausländern, die in Deutschland überhaupt nicht oder erst später als im Ausland erschienen sind — genießen in Deutschland nur dann Urheberrechtsschutz, wenn dies durch internationale Verträge mit dem Heimatsstaat der betreffenden Ausländer festgesetzt ist. Von diesen Verträgen wird noch später (Kapitel XIII) zu reden sein.

In zeitlicher Hinsicht findet das Gesetz von 1901 mit der Novelle von 1910 — von unbedeutenden, später einzeln zu erörternden Ausnahmen[1] abgesehen — Anwendung auch auf solche Werke, die schon vor seinem Inkrafttreten entstanden oder erschienen waren (UG § 62). Ob man diesen Grundsatz der rückwirkenden Kraft auch so weit auszudehnen hat, daß ein vor Inkrafttreten des Gesetzes bereits gemeinfrei gewordenes oder nach dem früheren Recht überhaupt nicht geschütztes Werk mit dem Inkrafttreten von

---

[1] S. 42, 51 Anm., 77.

neuem den Schutz erlangt, den es nach den Vorschriften des neuen Gesetzes an sich zu beanspruchen hätte, ist streitig, aber wohl zu bejahen und in einem später (S. 26 Anm.) zu besprechenden Sonderfalle auch im Gesetz ausdrücklich festgestellt. Die rückwirkende Kraft hat natürlich nicht die Bedeutung, daß vor dem Inkrafttreten begangene unverbotene Handlungen, die durch das neue Gesetz verboten werden, nachträglich zu rechtswidrigen würden; auch nach dem Inkrafttreten war sogar während einer kurzen Übergangszeit die Fortsetzung solcher Handlungen noch gestattet (UG § 62, 63).

II. Kapitel.

Der Gegenstand des Urheberrechts.

Einen Urheberrechtsschutz genießen nach dem deutschen Gesetze (UG § 1)

1. Schriftwerke,
2. Werke der Tonkunst,
3. wissenschaftliche oder technische Abbildungen.

Zu den Schriftwerken gehören auch Vorträge und Reden, die dem Zwecke der Belehrung, Erbauung oder Unterhaltung dienen; ferner sind ihnen auch Filmstücke und sonstige pantomimische Darstellungen gleichgestellt, die zwar mangels schriftlicher Niederlegung des Vorgangs nicht im Wortsinn, wohl aber ihrem Erfindungsinhalt nach als Schriftwerke anzusehen sind. Die Werke der bildenden Kunst einschließlich der Photographie fallen nicht unter das Urheberrechtsgesetz, sondern unter das Kunstschutzgesetz vom 9. Januar 1907.

Nach dem Plane unserer Darstellung werden uns hauptsächlich die Werke der Tonkunst als Gegenstand des Urheberschutzes zu beschäftigen haben; doch können wir schon im Hinblick auf die in der Vokalmusik zutage tretende Vereinigung von Schriftwerken mit Werken der Tonkunst nicht umhin, auch den Schriftwerken, namentlich soweit sie als Text von Tonstücken in Betracht kommen, unsere Aufmerksamkeit zu schenken.

Was Werke der Tonkunst sind, definiert das Gesetz selbst nicht. Als Werk der Tonkunst kann jedenfalls zunächst nur ein Gebilde angesehen werden, das aus einer Mehrheit von miteinander in Beziehung gesetzten Tönen, d. h. aus Klängen von akustisch bestimmter Tonhöhe besteht; natürlich können diese auch mit Klängen von unbestimmter Tonhöhe (große Trommel, Triangel) oder mit Geräuschen (Ratsche, eiserne Ketten, Schmiedeambosse) kombiniert sein. Dagegen können Gebilde, die nur aus Klängen ohne bestimmte Tonhöhe bestehen (die Geräuschsymphonien des Futurismus) nach unserer Anschauung nicht mehr als Werke der Tonkunst anerkannt werden. Auch der typische Gesang der Wilden, bei dem zum Rhythmus von Schlaginstrumenten auf einem Tone oder unter ständiger Wiederholung monotoner Phrasen psalmodiert wird, kann trotz der häufig eigenartigen Reize seiner Rhythmik nach unserem Empfinden nicht als Werk der Tonkunst im urheberrechtlichen Sinne gelten.

Jedes Tongebilde muß nun aber weiter, um Rechtsschutz beanspruchen zu können, ein individuelles geistiges Erzeugnis, also das Produkt eines selbständigen geistigen Schöpfervorganges sein, ohne den es nicht in dieser konkreten Form existieren würde. Trifft diese — in gleichem Maße

auch für Schriftwerke und alle sonstigen schutzfähigen Werke geltende — Voraussetzung zu, so kommt nichts darauf an, ob das Werk höheren oder geringeren Kunstwert hat; das niedrigste Couplet, der ordinärste Postkartenvers steht vor dem Urhebergesetz dem größten und erhabensten Kunstwerk gleich. Auch auf den Umfang des Werkes kommt nichts an; auch ein Gedankensplitter oder ein nur aus wenigen Tönen bestehendes musikalisches Thema kann, wenn es eine individuelle Gestaltungskraft erkennen läßt, ebensogut Rechtsschutz beanspruchen wie ein Epos oder eine Symphonie. Dagegen scheiden aus dem Kreise der schutzfähigen Werke alle solchen Erzeugnisse aus, die keinerlei eigenartige persönliche Gestaltung aufweisen, sondern von jedem Menschen in derselben Weise hätten produziert werden können. Im Bereiche der Tonkunst wird man nach diesem Grundsatze Gebilde von stereotyper Form, besonders die als Übungsstücke gebräuchlichen Skalen, Arpeggien und ähnliche primitive Tonfolgen, die in allen Unterrichtswerken wiederkehren, als schutzlos anzusehen haben, einschließlich der dafür gewöhnlich gebrauchten Fingersätze. Dabei liegt es aber im Wesen der musikalischen Produktion, daß ein musikalischer Gemeinplatz oft durch die scheinbar unbedeutendste Veränderung höchst kraftvolle Eigenart erlangen kann. Ob bei kurzen, mehr einem praktischen Zweck wie einer künstlerischen Wirkung dienenden Tonfolgen wie militärischen Signalen oder Hupenfanfaren, wenn sie an sich die Merkmale individueller Gestaltung tragen, ein Rechtsschutz besteht, ist bestritten, aber doch wohl zu bejahen.

Das Merkmal des individuellen Geisteserzeugnisses ist, soweit die Werke der Tonkunst im oben bestimmten Sinne in Frage kommen, das einzige Erfordernis, um ein

Urheberrecht entstehen zu lassen. Es kommt nicht darauf an, ob der Urheber beabsichtigte, ein musikalisch verwertbares Werk zu schaffen, und ob sein Erzeugnis tatsächlich ein solches ist. Deshalb ist auch die nur für den eigenen Gebrauch geschriebene Studie oder Skizze, sobald sie individuelles Gepräge hat, schutzfähig, und selbst der musikalischen Improvisation wird unter der gleichen Voraussetzung dieser Schutz zuteil, so daß kein Unberufener sie aus dem Gedächtnis nachschreiben oder mit einer mechanischen Vorrichtung aufnehmen darf. Es ist eben jedes aus musikalischen Tönen bestehende Werk, das individuelle Eigenart trägt, ein Werk der Tonkunst, also eines bestimmten, nicht jedem gegebenen Könnens, weil die Tonsprache selbst und ihre Beherrschung nicht etwas Gegebenes, sondern Bestandteil des schaffenden Könnens ist. Anders liegt die Sache dagegen auf dem Gebiete der Literatur: die Sprache, also das Ausdrucksmittel, ist Gemeingut aller, und deshalb ist nicht jedes aus Worten bestehende Werk das Produkt eines besonderen schriftstellerischen Könnens. Deshalb besteht für Werke der Literatur im Gegensatz zu denen der Tonkunst noch eine weitere Voraussetzung des Rechtsschutzes: sie müssen Schriftwerkcharakter tragen, also der Ausfluß einer bestimmten schriftstellerischen Gestaltungskraft und als solche mit einem hierauf gerichteten Willen erzeugt sein. Man muß also auf literarischem Gebiet das Vorliegen eines schutzfähigen Werkes verneinen, wenn es sich nur um augenblickliche und für den Augenblick bestimmte Erzeugnisse handelt, denen ihrer Natur nach kein Dauerwert zukommt, mögen sie auch an sich den Stempel der Persönlichkeit ihres Urhebers tragen. Die in einem geistreichen Tischgespräch hingeworfenen und etwa von einem Zuhörer niedergeschriebenen Sentenzen tragen

deshalb ebensowenig Schriftwerkcharakter wie die dem gewöhnlichen Verkehr entsprungenen brieflichen Mitteilungen. Gerade hinsichtlich der Briefe ist nach dem Stande der gegenwärtigen Rechtsprechung ein Rechtsschutz nur dann anzunehmen, wenn sie nicht nur, was bei einer bedeutenden Persönlichkeit ja meist der Fall ist, das Gepräge persönlicher Eigenart tragen, sondern auch Schriftwerkcharakter aufweisen, d. h. entweder hinsichtlich ihres eigenartigen Inhaltes oder ihrer eigenartigen Form so bedeutungsvoll sind, daß sie auch abgesehen von der Persönlichkeit ihres Verfassers literarisches Interesse beanspruchen könnten. Dagegen werden alle Briefe, die nur um der Persönlichkeit ihres Verfassers willen oder in historischer oder biographischer Hinsicht, nicht aber um der literarischen Eigenart ihrer selbst willen interessieren, von der Rechtsprechung für nicht schutzberechtigt angesehen. Daß diese Unterscheidung, nach der z. B. Wagners Briefe an seine Bayreuther Künstler und an seine Verleger schutzlos sind, die an Liszt, Roeckl und Mathilde Wesendonk dagegen größtenteils für schutzfähig angesehen werden müssen, eine sehr befriedigende Lösung der Frage des Urheberrechtes an Briefen sei, ist zu bezweifeln; eine bessere Lösung ist aber kaum zu finden, wenn man sich nicht entschließen will, Briefen schlechthin ohne Rücksicht auf ihren Inhalt Schriftwerkcharakter zuzusprechen.

Der Begriff „Werke der Tonkunst" ist nicht so zu verstehen, als ob nur Werke, die einem ästhetischen Genusse dienten, als schutzfähig anzusehen seien. Vielmehr sind auch Werke von rein praktischer Zweckbestimmung, namentlich musikalische Unterrichtswerke jeder Art, geschützt, ohne Rücksicht darauf, daß sie sich meist zu einem erheblichen Teile aus an sich schutzlosem Material wie Tonleitern, Solfeggien, Kadenzen,

vor allem aber auch aus bereits gemeinfreien Übungsstücken zusammensetzen. Voraussetzung ist immer nur, daß das Unterrichtswerk als solches die Züge eines individuellen geistigen Erzeugnisses trägt. Dabei ist natürlich zu berücksichtigen, daß in gewissem Umfange jedes Unterrichtswerk einer bestimmten Stufe gleichartiges Übungsmaterial, vom Leichteren zum Schwereren fortschreitend, bringen muß, und daß an diesem im Allgemeingebrauch stehenden Unterrichtsstoff niemand ein Monopol beanspruchen darf; erst da, wo bei der Auswahl oder Anordnung des Übungsstoffes neue und eigenartige Grundsätze beobachtet sind, beginnt die Möglichkeit eines Rechtsschutzes.

Überhaupt liegt, was sehr zu betonen ist, eine schutzfähige geistige Produktion auch dann vor, wenn es sich nicht um die Erzeugung eines selbständigen Kunstwerkes aus eigener künstlerischer Schaffenskraft handelt, sondern nur um ein individuelles Arbeiten an fremdem Geistesgut. Nicht nur der Meister, sondern auch der Gehilfe hat Urheberrecht am Ergebnis seiner geistigen Tätigkeit, wofern diese nicht nur mechanischer Art ist, sondern persönliche Eigenart aufweist. Auf dem Gebiet der Tonkunst kommen zwei Arten solcher schutzfähigen Hilfsarbeit besonders in Betracht. Die eine ist die Arbeit des Kompilators, das heißt desjenigen, der unter Entwickelung individueller Tätigkeit eine Anzahl fremder Geisteswerke zu einem eigenartigen Ganzen, einem Sammelwerk, zusammenstellt. Solche Sammelwerke kommen auf musikalischem Gebiet außerordentlich häufig vor, von den höchststehenden Sammlungen alter und neuer Volkslieder, Madrigale, Orgelstücke und dergleichen herab bis zu den die Nahrung des geistigen Mittelstandes bildenden „Salonalbums“ und anderen

musikalischen „Prachtwerken". Eine derartige, ihrer Auswahl und Anordnung nach individuelle Eigenart aufweisende Sammlung ist als solche geschützt; zwar darf jedermann einzelne Stücke daraus, soweit sie gemeinfrei sind oder er die Genehmigung ihres Urhebers besitzt, nachdrucken, nicht aber die ganze Sammlung oder erhebliche zusammenhängende Teile derselben, solange das Urheberrecht des Kompilators besteht[1].

Die zweite und noch weit wichtigere schutzfähige Hilfsarbeit ist die musikalische Bearbeitung eines fremden Werkes. Hier kommt namentlich die Herstellung von Auszügen sowie von Arrangements für ein oder mehrere Instrumente oder Singstimmen in Betracht. Ein Vergleich zwischen den Wagner-Klavierauszügen von Kleinmichel, Klindworth, Bülow oder Tausig, noch mehr aber der Abstand etwa des alten Uhlig'schen Lohengrin-Auszugs von modernen Meisterwerken wie den Auszügen zur „Rose vom Liebesgarten" und zu den „Königskindern", zeigt ohne weiteres, welch großer Spielraum der individuellen künstlerischen Schaffenskraft des Bearbeiters bei Herstellung eines solchen Auszugs gelassen ist, so daß es durchaus recht und billig ist, wenn auch einer solchen Arbeit trotz ihres unselbständigen Charakters Rechtsschutz zuteil wird. Ebenso ist die Instrumentierung eines fremden Werkes schutzfähig, mag es sich dabei um die Nachholung der vom Autor selbst nicht ausgeführten Instrumentierung oder um die Modernisierung eines älteren Orchesterwerkes handeln. Auch die Ausführung einer Continuostimme stellt

[1] Wieweit der Kompilator selbst für seine Sammlung urheberrechtlich geschützte Stücke ohne Genehmigung ihrer Autoren verwenden darf, wird in Kapitel VI (S. 57 fg.) dargelegt werden.

eine selbständig schutzfähige Tätigkeit dar. Als solche ist schließlich auch die Phrasierung und Vortragsbezeichnung zu betrachten, denn obschon eine Anzahl solcher Bezeichnungen sich aus dem Charakter des Werkes zwingend ergeben und also nicht der Willkür des Bearbeiters unterliegen, bleibt ihm, wie zum Beispiel der Unterschied in der Bearbeitung Beethovenscher Sonaten durch Bülow und Carl Reinecke beweist, doch regelmäßig genügender Spielraum zur Betätigung eigener persönlicher Auffassung.

Dagegen sind alle solchen Bearbeitungen nicht schutzfähig, bei denen kein Spielraum für individuelle produktive Tätigkeit bleibt und also kein selbständiges Geisteserzeugnis entsteht. Hierher gehört namentlich die Transposition, denn obschon bei dieser Tätigkeit eine gewisse Geschicklichkeit erforderlich ist, sobald ein enharmonischer Wechsel (etwa bei Transposition eines Des-Dur-Stückes um einen ganzen Ton abwärts) in Betracht kommt, bleibt diese Arbeit doch wesentlich mechanischer Natur. Ebenso gehört zu den nicht schutzfähigen Bearbeitungen die Umschreibung einer Klarinettenpartie in eine Bratschenstimme oder andre mehr oder weniger mechanische Einrichtungen von Tonstücken, etwa das Arrangement eines vierstimmigen Chorals für Harmonium oder Bläserquartett.

In allen vorbezeichneten Fällen einer schutzfähigen Bearbeitung ist — ebenso wie bei dem vorerwähnten Falle der Kompilation — das Urheberrecht am ursprünglichen Werk und das an der nachschaffenden Hilfsarbeit scharf zu unterscheiden; beide bestehen durchaus selbständig nebeneinander und sind auch hinsichtlich der Dauer der Schutzfrist voneinander unabhängig. Während der Urheber einer geschützten Tondichtung natürlich mit ihr frei verfahren

und sie, wenn er sich nicht dem Bearbeiter gegenüber zu etwas anderem ausdrücklich verpflichtet hat, ohne Benutzung seiner Bearbeitung veröffentlichen darf, bleibt der Bearbeiter, dessen Schöpfung ja unselbständiger Natur ist, in ihrer Verwertung durchaus vom Komponisten abhängig, so daß er das bearbeitete Werk nur mit dessen Zustimmung veröffentlichen darf, solange das Urheberrecht am Werke selbst besteht. Selbständig und unabhängig vom Recht am Original besteht das Recht des Bearbeiters in seiner Bearbeitung nur dann, wenn sie entweder von vornherein ein bereits gemeinfreies Werk zum Gegenstand hatte oder das Urheberrecht an dem Werke selbst inzwischen erloschen ist. So sind also mit dem Freiwerden der Werke Wagners keineswegs auch die Auszüge von Bülow, Klindworth, Mottl und andern freigeworden; jedermann kann zwar nach den Partituren neue Auszüge herstellen und veröffentlichen, darf aber jene geschützten Auszüge nicht nachdrucken. In gleicher Weise bleibt eine Instrumentation wie zum Beispiel die Mottl's zu Cornelius' schon 1905 freigewordenem „Barbier von Bagdad" unabhängig vom Erlöschen des Urheberrechts am Werke selbst bestehen, bis auch für sie die Schutzfrist abläuft.

Wenn nun, wie ausgeführt, die Tätigkeit des Bearbeiters selbst dann Rechtsschutz genießt, wenn sie bloß in der Angabe von Vortragszeichen besteht, so liegt die Frage nahe, ob nicht auch der persönliche künstlerische Vortrag eines Werkes Schutz beanspruchen kann. Denn wenn ein Künstler wie Busoni oder Reger Bachs Wohltemperiertes Klavier vorträgt, so vollbringt er nachschaffend eine künstlerisch höher einzuschätzende produktive Tat wie Czerny, als er seine höchst anfechtbaren Vortragsbezeichnungen in seine Ausgabe

dieses Werkes hineinschrieb. Die Frage ist auch von der modernen Rechtsentwicklung bejaht worden, nachdem die Technik der mechanischen Instrumente die hierzu erforderliche Grundlage geschaffen hatte. Was wir persönlichen Vortrag nennen, besteht im Grunde ja aus einer Unzahl subtilster Einzelheiten in Rhythmik, Dynamik, Pedal- und Anschlagstechnik, die sich genau genommen als ebensoviele Verstöße gegen die Notenvorschrift darstellen. Diese Einzelheiten zuverlässig zu fixieren ist mit den in der Notenschrift gebräuchlichen Zeichen oder überhaupt in beschreibender Weise ganz unmöglich; erst die Technik des Phonographen, des Welte-Mignon, und anderer moderner mechanischer Instrumente hat die Fixierung ermöglicht. Das Gesetz hat nun die Folgerung aus dieser Entwickelung gezogen, indem es – nachdem die Rechtsprechung schon vorher den Schutz des persönlichen Vortrags aus den früheren Bestimmungen hergeleitet hatte – in dem durch die Novelle von 1910 eingefügten § 2 Absatz 2 feststellt, daß die durch persönlichen Vortrag eines Werkes erzeugte Vorrichtung zur mechanischen Wiedergabe gleich einer Bearbeitung zu schützen sei. Wird also ein Musikstück von Caruso in den Phonographen gesungen oder von D'Albert ins Mignonklavier gespielt, so besteht an den entstandenen Platten und Rollen ein Urheberrecht dieser Künstler, soweit ihr persönlicher Vortrag darin verkörpert ist, und niemand darf sie ohne Genehmigung der Berechtigten nachahmen. Handelt es sich dabei um noch geschützte Werke, so besteht in gleicher Weise wie bei der musikalischen Bearbeitung ein doppeltes Urheberrecht, so daß also der Hersteller der Platte nicht nur vom vortragenden Künstler die Erlaubnis zur Vervielfältigung seines persönlichen Vortrags, sondern auch vom Urheber des Werkes

selbst die Genehmigung zu dessen Vervielfältigung erwerben muß.

Der Rechtsschutz an der künstlerisch erzeugten mechanischen Vorrichtung entsteht übrigens auch dann, wenn jemand ohne den Willen des Vortragenden seinen Vortrag in der bezeichneten Weise, etwa durch einen heimlich aufgestellten Phonographen, aufnimmt oder auf andre Weise mechanisch fixiert; es ist also nicht erforderlich, daß der Vortragende selbst den Willen hatte, eine solche Vorrichtung zu schaffen. Auch in diesem Falle steht der Rechtsschutz natürlich dem Vortragenden zu.

Für die Entstehung des Rechtsschutzes am persönlichen Vortrag ist es in allen diesen Fällen gleichgültig, mit welcher Technik seine Fixierung auf der mechanischen Vorrichtung erfolgt, ob unmittelbar durch den Vortrag selbst oder durch Lochen, Stanzen usw. Das Gesetz geht übrigens hierin sogar über den Stand der Technik noch hinaus, indem es demjenigen ein Urheberrecht an der einen persönlichen Vortrag nachahmenden Vorrichtung verleiht, der diese, ohne daß überhaupt ein persönlicher Vortrag stattfindet, durch mechanische Arbeit (Lochen, Stanzen, Anordnung von Stiften u. dgl.) hervorbringt, vorausgesetzt daß diese Tätigkeit ihrer individuellen Beschaffenheit nach als künstlerische Leistung anzusehen ist.

III. Kapitel.

Entstehung und Untergang des Urheberrechts.

I.

Das Urheberrecht an einem Werke entsteht mit dem Werke selbst, ohne daß irgendwelche Formalitäten erfüllt zu werden brauchten. Als entstanden kann ein Werk im Rechtssinne aber erst dann angesehen werden, wenn es in einer bestimmten Form an die Außenwelt getreten ist. Bei Werken der Tonkunst ist die gewöhnliche Form hierfür die Niederschrift, die bekanntlich meist in Noten erfolgt, aber natürlich auch in andern Zeichen ohne Rücksicht auf ihre Lesbarkeit für Dritte geschehen kann. Den gleichen Zweck erfüllt aber auch der Vortrag eines nur im Kopfe des Komponisten entstandenen Werkes, ohne Rücksicht darauf, ob er für andere bestimmt war; es macht hierbei auch keinen Unterschied, ob es sich um ein planmäßig im Kopfe in allen Einzelheiten ausgearbeitetes Werk oder um eine erst im Augenblick des Vortrags Gestalt gewinnende Improvisation handelt. Wer also den eine noch nicht niedergeschriebene Komposition oder eine freie Improvisation spielenden Künstler belauscht und sein auf diese Weise in die Erscheinung tretendes Werk mit dem Phonographen aufnimmt oder aus dem Gedächtnis niederschreibt, verletzt sein bereits entstandenes Urheberrecht, wenn er das auf diese Weise gewonnene Werk vervielfältigt oder ohne Erlaubnis aufführt, genau so gut, als wenn er sich hierzu einer bereits vorliegenden Niederschrift bediente.

Natürlich tritt ein Werk auch dann in die Außenwelt, wenn der Komponist es ohne vorherige Niederschrift einem

mechanischen Instrument anvertraut, das die Töne selbsttätig fixiert. Diese Art der Fixierung wird ja voraussichtlich mit der fortschreitenden Entwickelung der mechanischen Instrumente noch größere Bedeutung erlangen als jetzt — ob zum Heil der schon jetzt an Übermaß leidenden musikalischen Produktion, sei dahingestellt.

Zur Entstehung des Urheberrechts ist aber nicht erforderlich, daß das Werk in seiner endgültigen Gestalt in Erscheinung getreten, also vollendet ist. Vielmehr ist auch jeder in einer der bezeichneten Arten zur Gestaltung gekommene, aber wieder beiseite gelegte Entwurf, jedes unvollendete Fragment ebenso geschützt wie ein fertiges Werk, das der Tondichter als zu leicht befindet und vom Erscheinen ausschließt. Auch bei einem im Entstehen begriffenen Werke ist hinsichtlich jedes einzelnen Teiles, der auf eine der beschriebenen Weisen an die Außenwelt getreten ist, ein Urheberrecht zur Entstehung gelangt.

Nur in Ausnahmefällen kommt eine zweite Art der Entstehung des Urheberrechts in Betracht. Wie in Kapitel I dargelegt, genießen die nicht erstmalig in Deutschland erschienenen Werke eines Ausländers, mit dessen Heimatsstaat Deutschland keinen Urheberrechtsvertrag geschlossen hat, in Deutschland keinen Rechtsschutz. Erwirbt nun aber ein solcher Ausländer die deutsche Reichsangehörigkeit, so werden mit diesem Zeitpunkt auch seine schon vollendeten und erschienenen Werke einheimische Werke im Sinne des deutschen Gesetzes und erlangen also vollen Urheberrechtsschutz[1]. Das Gesetz hat völlig die Wirkungen einer solchen

[1] Daß dieser Fall nicht außerhalb des Bereichs der Möglichkeit liegt, beweist die Lebensgeschichte Verdi's, der als Lombarde bis 1859 österreichischer Staatsangehöriger war, dann aber infolge

nachträglichen Entstehung des Urheberrechtes zu regeln vergessen; man wird aber, obschon man dem naturalisierten Ausländer auch für seine früher veröffentlichten Werke grundsätzlich Rechtsschutz zugestehen muß, diesen doch nur in dem Maße praktisch anerkennen können, als dadurch nicht wohlerworbene Rechte anderer, die das Werk bisher als gemeinfrei benutzt haben, beeinträchtigt werden, so daß also jeder, der ein solches Werk vorher vervielfältigt oder aufgeführt hat, auch fernerhin hierzu berechtigt bleibt[1].

II.

Das Urheberrecht kann auf dreifache Weise erlöschen. Zunächst kann sein Inhaber darauf wie auf jedes Recht verzichten. Ein solcher Verzicht erfolgt durch Erklärung der Öffentlichkeit gegenüber, zum Beispiel bei der Herausgabe des Werkes durch einen Vermerk, wonach der Abdruck unbeschränkt gestattet wird. Bei der Vornahme einer Bearbeitung, die zwar an sich schutzfähig, aber nicht ohne weiteres als solche erkennbar ist, schließt ihre Veröffentlichung ohne Nennung des Bearbeiters einen Verzicht auf dessen Urheberrecht in sich. Hierher gehört z. B. die vielangefochtene überarbeitete Herausgabe der Werke Fr. W. Rust's durch seinen Enkel Wilh. Rust.

Ferner geht das Urheberrecht unter, wenn der Urheber ohne Hinterlassung von Erben stirbt und weder zu Lebzeiten das Urheberrecht einem andern übertragen noch

der Annexion Italiener wurde; auch seine früher erschienen Werke sind rechtlich als italienische zu betrachten.

[1] Über den Fall, daß ein ausländischer Staat mit dem Deutschen Reich einen Urheberrechtsvertrag schließt und dadurch Anerkennung des Urheberrechts aller seiner Angehörigen erlangt, wird in Kapitel XIII zu sprechen sein.

letztwillig darüber verfügt hat (Heimfall). Während in diesem Falle seine sonstige Hinterlassenschaft an den Staat fällt, gehen seine Urheberrechte nicht mit auf diesen über, sondern erlöschen; dies Erlöschen tritt auch dann ein, wenn zwar Erben vorhanden waren, diese aber sämtlich die Erbschaft ausschlagen, so daß sie schließlich an den Fiskus fällt, oder wenn die gesetzlichen Erben, auf die das Urheberrecht übergegangen war, innerhalb der Schutzfrist gleichfalls unter Anfall ihrer Hinterlassenschaft an den Staat versterben. Hatte dagegen der Urheber sein Recht unter Lebenden auf einen andern, z. B. seinen Verleger, übertragen, und tritt bei dessen Ableben der Anfall seiner Erbschaft an den Staat ein, so erlischt das Urheberrecht nicht, sondern fällt ohne weiteres an den Urheber oder seine noch lebenden Erben zurück; das gleiche gilt auch dann, wenn das Urheberrecht zufolge letztwilliger Verfügung des Urhebers einem andern als seinen gesetzlichen Erben angefallen war und dieser ohne Hinterlassung von Erben verstirbt.

Der dritte, weitaus wichtigste und häufigste Fall des Unterganges ist der durch Ablauf der Schutzfrist.

Eine Erörterung der Frage, ob überhaupt ein Erlöschen des Urheberrechts durch Zeitablauf unumgänglich notwendig und aus dem Wesen dieses Rechts selbst bedingt sei, ist hier nicht am Platze; es genügt, darauf hinzuweisen, daß seit Beginn der Urheberrechtsgesetzgebung die Tendenz überall auf immer längere Dauer der Schutzfristen gerichtet ist und die Einführung eines zeitlich unbeschränkten Schutzes in näherer oder fernerer Zukunft immerhin nicht außerhalb der Möglichkeit liegt. Frankreich, das seit den Tagen der Revolution die unbestrittene Führung in der Urheberrechtsentwickelung innehat, denkt bereits an die Einführung einer

hundertjährigen Schutzfrist, was im Endergebnis mit Rücksicht auf den ganz minimalen Prozentsatz der nach Ablauf einer solchen Frist noch wirtschaftlich verwertbaren Werke ja nahezu einem zeitlich unbeschränkten Rechtsschutz gleichkommen würde. Tatsache ist aber jedenfalls, daß — abgesehen von einigen Staaten Mittelamerikas mit ziemlich primitiver Rechtsentwickelung — gegenwärtig in allen Kulturstaaten das Urheberrecht mit Ablauf einer zeitlich bestimmten Schutzfrist erlischt. In einigen Staaten, deren Zahl immer mehr abnimmt, wird diese Frist für jedes Werk vom Erscheinen ab gerechnet, in allen übrigen hingegen läuft die Frist grundsätzlich vom Tode des Urhebers ab. Die meisten europäischen Staaten bemessen diese Frist auf 50 Jahre; nur Deutschland, Österreich und die Schweiz beharren noch bei der dreißigjährigen Schutzfrist. Nachdem durch das Freiwerden der Werke R. Wagners der wertvollste und ausbeutungsfähigste urheberrechtliche Besitz, den die Geschichte der Tonkunst je gekannt, der Allgemeinheit zur Ausnutzung überantwortet ist, wird hoffentlich der Widerstand der maßgebenden Faktoren gegen die Einführung der fünfzigjährigen Schutzfrist in Deutschland in absehbarer Zeit verschwinden.

Deutschland berechnet also regelmäßig die dreißigjährige Schutzfrist (UG § 29) vom Tode des Urhebers an, aber nicht, wie vielfach irrtümlich angenommen wird und wie es in der Schweiz tatsächlich geschieht, vom Todestage selbst, sondern erst vom Ablauf des Todesjahres ab (UG § 34). Das Urheberrecht erlischt also stets mit dem Ablauf des 31. Dezember desjenigen Jahres, in dessen Verlauf sich der Todestag zum dreißigsten Male jährte. Diese scheinbar etwas ungerechte Regelung, bei der die

Werke eines Anfang Januar verstorbenen Autors fast ein Jahr länger Schutz genießen als die eines Ende Dezember verstorbenen, ist deshalb getroffen, weil bei einem 30 Jahre nach seinem Tode noch nicht in Vergessenheit geratenen Autor das Todesjahr für jedermann ohne weiteres, der Todestag dagegen oft nur mit Schwierigkeit zu ermitteln ist. Ist das Todesjahr des Urhebers nicht festzustellen, während außer Zweifel steht, daß er tatsächlich gestorben ist, so muß das letzte Jahr, in dem er nachweislich gelebt hat, als Todesjahr angesehen werden. Ist er verschollen und also überhaupt sein Ableben nicht mit Sicherheit auf Grund bestimmter Tatsachen festzustellen, so tritt an Stelle seines Todesjahres dasjenige Kalenderjahr, das zufolge amtlich ausgesprochener Todeserklärung als Todesjahr anzusehen ist.

Das deutsche Gesetz kennt nun aber drei wichtige Ausnahmefälle, in denen eine andre Berechnung der Schutzfrist Platz greift.

a) Die gewöhnliche Berechnung ist naturgemäß unmöglich, wenn als Urheber nicht eine physische Person, sondern eine Körperschaft in Frage kommt. Dieser Fall liegt dann vor, wenn eine Gesellschaft oder ein Verein ein Sammelwerk herausgibt, ohne daß als Urheber des Sammelwerks eine bestimmte Person genannt wird (UG § 4), oder wenn eine öffentlich-rechtliche Körperschaft — insbesondere also eine staatliche Akademie oder Universität — irgend ein Werk ohne Nennung des Verfassers veröffentlicht, ohne daß mit diesem hinsichtlich des Urheberrechts etwas anderes vereinbart wird (UG § 3)[1]. Das Werk genießt dann 30 Jahre

[1] Veröffentlicht hingegen eine privatrechtliche Vereinigung ohne Nennung des Verfassers ein Werk, das nicht den Charakter des Sammelwerkes trägt, so gilt nicht sie als der Urheber, sondern

lang von der ersten Veröffentlichung ab Schutz, wobei als Erscheinungstermin der auf die wirkliche Herausgabe folgende 31. Dezember gilt. Die Lebensdauer des wirklichen Urhebers kommt selbst dann nicht in Betracht, wenn nachträglich sein Name genannt wird; nur wenn die erste Veröffentlichung nachweislich erst nach Ablauf seines Todesjahres erfolgt ist, wird der Schutz auf diejenige Frist beschränkt, den der Verfasser selbst für seine Werke würde beanspruchen können (UG § 32).

b) Die Berechnung nach dem Todesjahr ist praktisch unmöglich in allen Fällen, in denen die Öffentlichkeit die Person des Urhebers nicht kennt, also bei anonym oder pseudonym erschienenen Werken. Auf dem Gebiet der Tonkunst kommen Veröffentlichungen ohne den Verfassernamen natürlich selten, im wesentlichen nur bei Sammelwerken oder bei Werken fürstlicher Persönlichkeiten vor. Auch hier dauert der Schutz nur 30 Jahre, gerechnet von dem auf die erste Veröffentlichung folgenden Jahresschlusse ab. Wird vor Ablauf dieser Frist das Werk anderweit unter dem Verfassernamen veröffentlicht, so erlangt es ohne weiteres Schutz bis 30 Jahre nach dem Tode des Urhebers. Die gleiche Wirkung tritt auch ein, wenn innerhalb jener Frist der Urheber, der dauernd in der Öffentlichkeit ungenannt bleiben will, sich als Verfasser des Werkes zur Eintragung in eine beim Stadtrat zu Leipzig geführte Rolle anmeldet (UG § 31). Solange er auf dem Werke nicht genannt ist, ist er zwar tatsächlich Urheber, doch werden seine Rechte Dritten gegenüber durch den Herausgeber, oder falls ein solcher nicht genannt ist, durch den Verleger des Werkes wahrgenommen (UG § 7, Absatz 2).

---

der ungenannte Autor selbst. Das Werk wird dann einfach als anonym erschienenes behandelt (siehe oben zu b).

c) Aus Billigkeitsgründen tritt eine besondere Berechnung der Schutzfrist bei Werken ein, die erst nach dem Tode des Urhebers veröffentlicht werden. Findet die Veröffentlichung eines solchen Werkes erst später als 30 Jahre nach dem Tode oder erst kurz vor Ablauf dieser Frist statt, so würde die Anwendung der allgemeinen Regel zu dem Ergebnis führen, daß das Werk sofort bei seinem Erscheinen oder doch schon kurze Zeit darnach gemeinfrei wäre und den Erben des Urhebers also alle wirtschaftlichen Vorteile aus dem Werke ganz oder größtenteils verloren gingen. Um diese Unbilligkeit zu beseitigen, hat das Gesetz von 1901 die dem früheren Gesetz noch unbekannte Bestimmung eingeführt (UG § 29), daß die Schutzfrist nicht früher als 10 Jahre vom Ende des Kalenderjahres ab abläuft, in dem die erste Veröffentlichung des Werkes erfolgt ist[1]. Diese Vorschrift bewirkt also in jedem Falle, wo die erste Veröffentlichung erst später als 20 Jahre nach dem Tode des Urhebers erfolgt, eine entsprechende Verlängerung der ursprünglichen Schutzfrist.

Da in allen drei Ausnahmefällen die erste Veröffentlichung für den Lauf der Frist maßgebend ist, ist die Feststellung

[1] Sehr wichtig ist die im UG § 60 zur Vermeidung von Zweifeln ausdrücklich ausgesprochene Feststellung, daß unveröffentlichte Werke, die nach dem bisherigen Rechte infolge des Ablaufs von 30 Jahren seit dem Tode des Urhebers bereits frei waren, mit dem Inkrafttreten des Gesetzes von 1901 von neuem Schutz erlangen und diesen bis zum Ablauf der zehnjährigen Frist von der Veröffentlichung ab behalten. Für diesen Fall und für andere Fälle, in denen eine bisher erlaubte Benutzung durch das neue Gesetz untersagt wurde, ist in UG § 63 eine Übergangsvorschrift erlassen worden, wonach bis zum Ablauf von 6 Monaten, also bis 30. Juni 1902, vorhandene Vorrichtungen zur Vervielfältigung noch benutzt und alle bis dahin hergestellten Exemplare noch verbreitet werden durften.

sehr wichtig, was nach dem Gesetz unter „Veröffentlichung" zu verstehen ist. Eine solche kann auf zwei verschiedene Arten erfolgen. Als Veröffentlichung gilt in erster Linie das Erscheinen des Werkes; erschienen ist ein Werk dann, wenn es durch den Druck oder auf andere Weise vervielfältigt und dem Publikum, also einem nicht geschlossenen Kreise von Personen, zugänglich gemacht ist, sei es durch den Buchhandel, sei es durch Zeitungen oder andere periodische Druckschriften. Dabei kommt nichts darauf an, ob etwa die Auflage sehr beschränkt oder nur zu Liebhaberpreisen verkäuflich ist; auch die Herausgabe einer kleinen Anzahl nur für Bibliophilen bestimmter Vorzugsdrucke gilt also als Erscheinen, wenn diese nur an sich für jedermann zum Kaufe angeboten werden. Hingegen gilt die Veranstaltung eines sogenannten Privatdrucks, d. h. einer kleinen Auflage, die nur einem beschränkten, mit dem Urheber in persönlichen Beziehungen stehenden Kreise oder etwa nur den Mitgliedern eines geschlossenen Vereins zugänglich gemacht wird, nicht als Erscheinen im erwähnten Sinne. So ist also der Berechnung der Schutzfrist für R. Wagners Selbstbiographie nicht die um 1870 in beschränkter Anzahl erfolgte Drucklegung, sondern erst die offizielle Veröffentlichung von 1911 maßgebend, so daß sie bis 1921 einschließlich geschützt bleibt. Als zweite Art der Veröffentlichung kommt in Betracht die öffentliche Aufführung oder der öffentliche Vortrag des Werkes, wodurch es gleichfalls seinen Charakter als bisher unveröffentlichtes Werk einbüßt. Auch die öffentlich erfolgte Rezitation eines Dramas oder die Konzertaufführung einer Oper gilt in diesem Sinne als Veröffentlichung, während Aufführungen vor geschlossener Gesellschaft deren Voraussetzung natürlich nicht erfüllen. Übrigens ist mit Recht zu

bezweifeln, ob jede, also auch eine etwaige einmalige öffentliche Aufführung, nach der das Werk sofort wieder verschwindet, genügt, um dem Werk den Charakter eines veröffentlichten, also der Öffentlichkeit zugänglich gemachten Werkes zu verleihen; der innere Widerspruch liegt hier auf der Hand. Wagners „Liebesverbot", um ein besonders markantes Beispiel zu wählen, hat bekanntlich im Jahre 1835 eine öffentliche Aufführung erlebt, deren Zeugen sicher ohne Ausnahme nicht mehr unter den Lebenden weilen; es wäre mit dem gesunden Menschenverstand einfach unvereinbar, die Musik dieses Werkes, die noch nicht erschienen und außer den Mitgliedern des Hauses Wahnfried kaum einem Lebenden bekannt ist, zufolge jener Aufführung als veröffentlicht anzusehen. Eine so weitgehende Ausdehnung dieses Begriffes würde auch zu der ungesunden Folgerung führen, daß ein vom Urheber nach der ersten Aufführung zurückgezogenes und mit Willen dauernd aus der Öffentlichkeit entferntes Werk doch mit Ablauf der Schutzfrist als „veröffentlicht" der Allgemeinheit wieder ausgeantwortet werden müßte.

Bei beiden Arten der Veröffentlichung ist genau zu beachten, daß für die Berechnung der Schutzfrist nur solche Veröffentlichungen in Betracht kommen, die vom Berechtigten bewirkt, also von ihm selbst oder mit seiner Erlaubnis durch andere veranstaltet worden sind (UG § 35); die unerlaubte öffentliche Verbreitung eines Privatdrucks, die Veranstaltung eines Nachdrucks oder einer rechtswidrigen öffentlichen Aufführung gilt also gesetzlich nicht als Veröffentlichung eines sonst unveröffentlichten Werkes.

Da erst die Veröffentlichung die zehnjährige Frist in Lauf setzt, dauert sonach an unveröffentlichten Werken das Urheberrecht grundsätzlich unbeschränkt fort. Weil nun aber

längere Zeit nach dem Tode des Urhebers für Dritte gar nicht mehr mit Sicherheit festzustellen ist, wer als Erbe zur Verfügung über das Werk berechtigt ist, so hat das Gesetz die Vorschrift erlassen, daß 30 Jahre nach dem Tode des Urhebers der Inhaber eines unveröffentlichten Manuskriptes Dritten gegenüber schlechthin zur Ausübung des Urheberrechts befugt sein soll, ohne den Nachweis seiner Berechtigung führen zu müssen (UG § 29 Satz 2). Wer ihm gegenüber Rechte an dem Werke geltend machen will, muß also beweisen, daß er durch Erbfolge oder sonst auf gesetzmäßige Weise das Urheberrecht erworben hat. Jener Vorschrift liegt der Gedanke zugrunde, daß der rechtmäßige Erwerber des Urheberrechts an einem unveröffentlichten Werke sich regelmäßig im Besitz des Manuskripts befinden wird, so daß man aus diesem Besitz einen Rückschluß auf den Erwerb des Urheberrechts ziehen kann.

Dieser Rückschluß versagt aber natürlich da, wo offenkundig von einem ordnungsmäßigen Übergang des Urheberrechts von Hand zu Hand nicht mehr die Rede sein kann, also insbesondere bei der Auffindung unbekannter Manuskripte durch Personen, die mit dem Urheber und seiner Nachkommenschaft in keinerlei verwandtschaftlicher Beziehung stehen. Der glückliche Finder oder Erwerber einer Handschrift Joh. Seb. Bachs kann also nicht deshalb, weil er die Handschrift besitzt, ein Urheberrecht daran beanspruchen und 10 Jahre lang von der Veröffentlichung ab geltend machen. Hier gilt vielmehr, solange sich nicht jemand einwandfrei als legitimer Erbe Bachs ausgewiesen hat, das Werk mangels der Existenz eines Berechtigten als gemeinfrei[1].

[1] Es wäre deshalb richtig, wenn gesetzlich dem Inhaber eines solchen Manuskriptes eine Pflicht auferlegt würde, die



Dagegen könnte an einem unbekannten Manuskript Schillers sein Urenkel tatsächlich urheberrechtliche Ansprüche herleiten; die Auffassung, daß dies deshalb unmöglich sei, weil zu Schillers Lebzeiten noch kein Urheberrecht existiert habe, ist mit Rücksicht auf die unbeschränkt rückwirkende Kraft der Gesetze von 1870 und 1901 abzulehnen.

Die ganze Frage der Urheberrechte an aufgefundenen Werken ist jedenfalls noch nicht ganz unbestritten und bedarf dringend der gesetzlichen Regelung; die Einführung eines vielfach angestrebten, bisher aber leider abgelehnten Rechtes an der Erstausgabe, das seiner Natur nach kein Urheberrecht, sondern ein zeitlich beschränktes ausschließliches Herausgeberrecht sein würde, ist durchaus zu befürworten.

Mit den drei erwähnten Endigungsgründen des Urheberrechtes sind diese erschöpft. Man könnte noch in Erwägung ziehen, ob analog der Entstehung des Urheberrechts durch Erwerb der Reichsangehörigkeit auch ein Erlöschen des Urheberrechts eintritt, wenn der Urheber die Reichsangehörigkeit verliert und das Werk nicht schon zufolge seines erstmaligen Erscheinens in Deutschland den Charakter als inländisches Werk behält. Diese stark umstrittene Frage ist aber zu verneinen. Wer als Reichsdeutscher Werke irgendwelcher Art geschaffen hat, behält vielmehr, auch wenn er die Reichsangehörigkeit verloren hat und etwa einem Staat angehört, der mit Deutschland keinen Urheberrechtsvertrag hat, doch für jene Werke den Schutz des deutschen Urheberrechts.

Veröffentlichung des Werkes zu gestatten. Leider gibt das Gesetz hierzu noch keine Handhabe, so daß die Veröffentlichung vom Inhaber der Handschrift nach Willkür vereitelt werden kann.

Haben an einem Werke *mehrere Urheber* mitgewirkt, so ist für die Berechnung der Schutzdauer zu unterscheiden, ob ihre Arbeiten sich äußerlich erkennbar trennen lassen oder nicht. Ist eine solche Trennung nicht möglich, was z. B. häufig bei in gemeinsamer Arbeit hergestellten Operetten- oder Possentexten und gelegentlich auch bei musikalischen Werken leichteren Genres vorkommt, so bestimmt sich die Schutzdauer an dem ganzen Werke nach dem Tode des zuletzt Versterbenden (UG § 30). Ist dagegen eine Trennung möglich, was beispielsweise beim Zusammenwirken von Textdichter und Komponist der Fall ist, so läuft für die Arbeit jedes einzelnen dieser Urheber eine besondere, sich nach seiner Lebensdauer richtende Schutzfrist. So kommt es sehr häufig vor, daß bei einer Oper (Bizet's „Carmen" und viele andere) die Musik bereits frei, der Text dagegen noch geschützt ist; mit Recht wird es in solchen Fällen, wenn der Text an Bedeutung gegenüber der Musik völlig zurücktritt, als sehr lästig empfunden, daß jede Aufführung des Werks noch immer dem Textdichter gegenüber tantiemepflichtig ist[1].

Ist ein Werk *gemeinfrei* geworden, so ist es der Benutzung durch jedermann und in jedem beliebigen Umfange ausgeantwortet. Weder gegen Abdruck und Aufführung, noch gegen Bearbeitung, freiwillige oder unfreiwillige Travestierung und Verballhornung, gegen die Entwürdigung der edelsten Tonschöpfungen auf minderwertigen mechanischen Instrumenten oder der erhabensten Dramen im Lichtspiel besteht mehr der geringste Schutz. Gerade in

[1] Jeder deutsche Käufer von „Carmen" erhält heute die Musik allein für 2 M., mit Text dagegen für 10 M., muß also für diesen allein das Vierfache entrichten!

diesem Punkte versagt unser materialistisches Urheberrecht vollkommen, und erst einer späteren Zeit wird es vorbehalten bleiben, hierin durch Anerkennung des Rechts der Persönlichkeit Wandel zu schaffen.

IV. Kapitel.

Der Inhalt des Urheberrechts.

Der wesentliche Inhalt des Urheberrechts besteht darin, daß dem Berechtigten — also dem Urheber selbst oder demjenigen, dem er es übertragen oder seine Ausübung ganz oder teilweise überlassen hat — bestimmte Befugnisse zur Benutzung des Werkes ausschließlich vorbehalten sind, so daß er insoweit jedem andern die Benutzung untersagen oder, was für ihn natürlich das wertvollere ist, die Erteilung der Erlaubnis dazu von einer Vergütung abhängig machen kann. Er allein ist also für die Dauer des Urheberrechts befugt, zu entscheiden, in welchem Umfange das Werk ausgenutzt und in die Öffentlichkeit gebracht werden soll, und kann es ihr in beliebigem Umfange vorenthalten oder auch wieder entziehen[1].

Die dem Urheber ausschließlich vorbehaltenen Befugnisse sind folgende vier:

1. die Vervielfältigung und gewerbsmäßige Verbreitung,
2. die öffentliche Aufführung,
3. die öffentliche Mitteilung des Inhalts, solange dieser nicht öffentlich mitgeteilt ist,
4. der öffentliche Vortrag, solange das Werk noch nicht erschienen ist.

[1] Eine einzige, erst neuerdings eingeführte Ausnahme von diesem Grundsatz, die sog. Zwangslizenz, wird in Kapitel VII behandelt werden.

Die beiden letztgenannten Befugnisse kommen nur für Werke der Literatur in Frage und sind auch dort sekundärer Natur. Denn sie bestehen bloß während eines gewissen Anfangsstadiums und sollen dem Urheber nur das Recht wahren, den Zeitpunkt zu bestimmen, an dem er mit seinem Werke in die Öffentlichkeit treten will. Sobald das geschehen ist, werden die Befugnisse von selbst gegenstandslos. Ist also mit Willen des Urhebers der Inhalt seines Werkes durch die Presse, durch sein Erscheinen oder durch eine öffentliche oder öffentlich besprochene Aufführung einem Personenkreis von unbestimmter Ausdehnung bekannt geworden, so ist sein ausschließliches Recht zur öffentlichen Mitteilung des Inhalts gegenstandslos; ebenso ist der öffentliche Vortrag eines dramatischen, lyrischen oder erzählenden Werkes der Literatur, der natürlich von der bühnenmäßigen Aufführung eines dramatischen Werkes streng zu unterscheiden ist, jedem freigegeben, sobald das Werk erschienen, also (S. 27) in Vervielfältigungsexemplaren einem unbestimmten Kreis von Personen zugänglich gemacht worden ist. Die erst in jüngster Zeit hervorgetretene starke Entwicklung des öffentlichen Rezitationswesens, die angesichts des Zudranges zahlreicher unberufener und oft im Sängerberuf verunglückter Existenzen kaum erfreulich zu nennen ist, hat den berechtigten Wunsch wachgerufen, dem Urheber gesetzlich auch die ausschließliche Befugnis zum öffentlichen Vortrag seiner Werke ohne Beschränkung einzuräumen, denn es ist nicht einzusehen, warum Meistern des Wortes wie Dehmel, Liliencron oder Schoenaich-Carolath nicht billig sein sollte, was dem unbedeutendsten Liederkomponisten recht ist; die wirkliche Rezitationskunst könnte dadurch nur gefördert werden.

Den wesentlichen Kern des Urheberrechts bilden also nur

die beiden ersten Befugnisse: Das Recht zur Vervielfältigung und gewerbsmäßigen Verbreitung, das allen geschützten Werken verliehen ist, und das Recht der öffentlichen Aufführung, das naturgemäß nur für aufführungsfähige Werke, also für alle Werke der Tonkunst und für alle dramatischen Werke mit oder ohne Musik existiert, bei nichtdramatischen Werken der Literatur aber nicht in Betracht kommt.

Die Bedeutung des ausschließlichen Vervielfältigungsrechts liegt darin, daß niemand ohne Erlaubnis des Berechtigten, von später (Kapitel VI) zu erörternden Ausnahmefällen abgesehen, das Werk durch Druck oder in anderer mechanischer Weise oder mit der Hand vervielfältigen darf. Selbst die Herstellung nur einer unerlaubten Abschrift oder nur einiger weniger Exemplare, ja sogar die Herstellung einer einzigen Niederschrift von einem noch gar nicht schriftlich fixierten Werke, also die stenographische Aufnahme eines geschützten Vortrags ist an sich eine rechtswidrige Vervielfältigung (UG § 15 Absatz 1). Grundsätzlich fällt auch jede Übertragung eines Werkes der Literatur oder Tonkunst auf eine Vorrichtung zur Wiedergabe durch ein mechanisches Instrument unter den Begriff der dem Urheber vorbehaltenen Vervielfältigung, mag es sich dabei um automatische Herstellung durch einen Aufnahmeapparat oder um mechanische Erzeugung durch Lochen, Stanzen oder ähnliche Tätigkeit handeln. Von den auf diesem Gebiet bestehenden Ausnahmevorschriften wird in Kapitel VII besonders zu sprechen sein.

Die Vervielfältigung im Inland ist auch dann rechtswidrig, wenn die Verbreitung nur in auswärtigen Staaten erfolgen soll, wo das Werk schon gemeinfrei oder überhaupt nicht geschützt ist.

Das Vervielfältigungsrecht dauert solange wie das Urheberrecht selbst; bis zum Augenblick des Ablaufs der Schutzfrist muß es also dergestalt respektiert werden, daß niemand auch nur ein einziges Vervielfältigungsexemplar herstellen darf. Eine solche Herstellung ist selbst dann nicht zulässig, wenn die Verbreitung erst nach Ablauf der Schutzfrist beginnen soll; der Berechtigte hat also Anspruch darauf, daß nicht plötzlich mit dem Erlöschen der Schutzfrist der Markt mit vorher hergestellten zahllosen Vervielfältigungsexemplaren überschwemmt wird, denn dadurch würde für ihn selbst wenigstens in der letzten Zeit des Schutzes die Aussicht auf Absatz der rechtmäßig hergestellten Exemplare sehr beeinträchtigt werden. Dagegen ist die Vorbereitung der Vervielfältigung vor Ablauf der Schutzfrist, also die Herstellung von Platten und Formen, nicht zu beanstanden, und auch die Abnahme von Probeabzügen, die nicht zur Verbreitung, sondern nur zur Prüfung und etwaigen Korrektur jener Vorrichtungen bestimmt sind, zulässig. Auch die Ankündigung, daß man nach Ablauf der Schutzfrist das Werk herausbringen werde, die Angabe der Preise und Vorzüge dieser Ausgabe usw. kann nicht verboten werden; nur darf der Ankündigende nicht schon vor Ablauf der Schutzfrist Bestellungen annehmen oder sich dazu erbieten, denn das würde bereits den Anfang einer unzulässigen Verbreitungshandlung darstellen.

Zugleich mit dem Vervielfältigungsrecht steht dem Urheber das ausschließliche *Recht zur gewerbsmäßigen Verbreitung* zu. Infolge dieses Rechts kann er jedermann die gewerbsmäßige Überlassung sowohl rechtmäßig wie unrechtmäßig hergestellter Exemplare an andere untersagen, und niemand, der gegen seinen Widerspruch

Nachdrucksexemplare verkaufen will, kann sich darauf berufen, daß er sie nicht selbst hergestellt, sondern im guten Glauben ihres rechtmäßigen Ursprunges erworben habe. Daß auch rechtmäßig hergestellte Exemplare nicht ohne Genehmigung des Urhebers gewerbsmäßig verbreitet werden dürfen, ist besonders wichtig in den zahlreichen Fällen, wo handschriftlich hergestellte Partituren oder Stimmen größerer Werke überhaupt nicht verkauft, sondern nur zu Aufführungen verliehen werden; wer sie trotzdem gewerbsmäßig verbreitet, begeht — abgesehen von der etwa vorliegenden Unterschlagung — eine genau so rechtswidrige Handlung, als wenn er unerlaubt hergestellte Exemplare verbreitete. Auch insofern ist die Vorschrift von größter Bedeutung, als ohne sie der Urheber die gewerbsmäßige Verbreitung von Exemplaren, die in einem mit Deutschland nicht durch eine Urheberrechtskonvention verbundenem Staate und also an sich rechtmäßig hergestellt sind, im Inlande nicht verhindern könnte. In rechtlicher Beziehung steht also die rechtswidrige gewerbsmäßige Verbreitung der rechtswidrigen Herstellung von Exemplaren (dem Nachdruck) völlig gleich.

Auch bei der unerlaubten Verbreitung macht es keinen Unterschied, ob sie eine größere oder geringere Zahl von Exemplaren oder nur ein einziges betrifft. Voraussetzung ist nur, daß sie gewerbsmäßig geschieht. Gewerbsmäßig ist die Verbreitung, wenn sie innerhalb einer auf fortgesetzten Erwerb gerichteten Tätigkeit erfolgt, die nicht notwendig nur den Vertrieb buchhändlerischer Erzeugnisse zum Gegenstand haben muß; gewerbsmäßig handelt also nicht nur der Sortimenter oder Antiquar, sondern auch der Inhaber eines Warenhauses, eines Schreibwarengeschäftes oder eines ländlichen Kramladens, der nur gelegentlich

nebenbei Bücher oder Musikalien verkauft. Zur gewerbsmäßigen Verbreitung gehört nicht notwendig die Absicht, in jedem einzelnen Falle einen Gewinn zu erzielen, so daß auch die schenkweise Überlassung von Exemplaren, etwa als Zugabe an die Kundschaft oder an die Abonnenten einer Zeitschrift, rechtswidrig ist.

Einer nichtgewerbsmäßigen Verbreitung kann der Berechtigte hingegen nicht widersprechen; es darf also, wer erlaubterweise eine Abschrift zum persönlichen Gebrauch hergestellt hat (Kapitel VI), sie nachträglich auch an einen anderen verkaufen. Ebenso liegt keine gewerbsmäßige Verbreitung vor, wenn ein Verein oder ein Konzertunternehmen, dem etwa der Urheber die handschriftliche Herstellung von Exemplaren zur Benutzung bei Aufführungen gestattet hat, diese dann einem andren käuflich überläßt. Natürlich kann der Urheber sich bei Erteilung der Vervielfältigungserlaubnis die vertragsmäßige Zusicherung ausbedingen, daß ein Verkauf nicht stattfinden dürfe; findet dieser Bedingung zuwider dann doch eine Veräußerung statt, so kann der Berechtigte den Veräußerer wohl wegen Verletzung der Vertragspflichten, nicht aber wegen eines gesetzwidrigen Verstoßes gegen sein Urheberrecht belangen.

Das gewerbsmäßige Verleihen von Exemplaren, deren Verbreitung rechtswidrig sein würde, kann der Urheber jedermann untersagen; es besteht wenigstens kein Streit darüber, daß die scheinbar entgegenstehende Gesetzesvorschrift, wonach die ausschließliche Befugnis des Urhebers sich nicht mit auf das Verleihen erstreckt (UG § 11, Absatz 1), auf diesen Fall keine Anwendung findet. Auf Grund dieser Vorschrift kann dagegen der Urheber das an sich eine Unterart des Verbreitens bildende gewerbsmäßige Verleihen rechtmäßig

hergestellter Exemplare nicht untersagen oder die Erlaubnis dazu von einer Vergütung abhängig machen. Allerdings kann sich der Berechtigte in jedem einzelnen Falle vertragsmäßig ausbedingen, daß ein Verleihen nicht stattfinden dürfe; wird einem solchen Abkommen, das beim Verkaufe größerer Notenmaterialien an Bühnen oder Chorvereine häufig vorkommt, zuwidergehandelt, so treten nur die obenerwähnten, beim vertragsmäßigen Ausschluß der nichtgewerbsmäßigen Verbreitung stattfindenden Rechtsfolgen ein.

Ungemein wichtig ist nun aber der im Gesetze zwar nicht ausgesprochene, aber von der Rechtsprechung einmütig anerkannte Grundsatz, daß das ausschließliche Recht zur gewerbsmäßigen Verbreitung an jedem einzelnen rechtmäßig hergestellten Exemplare erlischt, sobald es in Ausübung dieses Rechts rechtmäßig in Verkehr gebracht ist. Alle Exemplare, die vom Urheber oder seinem Verleger in irgendeiner Form Dritten käuflich überlassen, also verbreitet werden, sind seiner Verfügungsgewalt dauernd entzogen, und er kann niemanden hindern, sie gewerbsmäßig weiterzuverkaufen. Dieser Grundsatz ist namentlich im Interesse des Antiquariatshandels ganz unentbehrlich. Er hat allerdings auch die unliebsame Folge, daß dem Urheber die Möglichkeit genommen wird, hinsichtlich solcher einmal in Verkehr gelangter Exemplare den Ladenpreis zu bestimmen und einen Verkauf mit Unterbietung der regulären Preise zu verhindern. So wissen sich leider vielfach Warenhäuser auf Umwegen rechtmäßig hergestellte Exemplare zum Buchhändlerpreis oder mit geringem Aufschlag zu verschaffen und verderben dann dem Musikalienhandel, der an die vom Verleger festgesetzten Ladenpreise gebunden ist, durch Unterbietung dieser Preise im Verkauf ans Publikum das

Geschäft. Nach der gegenwärtigen Rechtsprechung hat sich hiergegen noch keine wirksame Abhilfe finden lassen.

Auch die Verbreitung ist beim Ablaufe der Schutzfrist erst genau von diesem Zeitpunkte ab zulässig. Eine Vorbereitung dazu ist vor diesem Zeitpunkt, wie schon ausgeführt, durch Ankündigung des Erscheinens nach Ablauf der Schutzfrist zulässig. Auch kann der Urheber nicht verhindern, daß derjenige, der nach diesem Zeitpunkt die Verbreitung beginnen will, in einem ausländischen Staate, in dem mangels einer Urheberrechtskonvention oder zufolge des früheren Ablaufs der dortigen Schutzfrist das Werk nicht geschützt ist, dort hergestellte Exemplare aufkauft oder selbst dort herstellen läßt[1]; ja auch der Einführung solcher Exemplare ins Inland vor Ablauf der Schutzfrist kann er nicht widersprechen, wenn nur die Verbreitung tatsächlich bis zu diesem Zeitpunkt unterbleibt.

Wie schon erwähnt, besteht eine ausschließliche Befugnis des Urhebers zur öffentlichen Aufführung nur bei Werken der Tonkunst und bei Bühnenwerken, fehlt aber den nichtdramatischen Schriftwerken.

So scharf und unzweideutig an sich die Unterscheidung zwischen Werken der Tonkunst und der Literatur ist, sobald es sich um selbständige Geistesprodukte handelt, so ist die Grenze doch nicht ganz einfach zu bestimmen, soweit die in Kapitel II erwähnten unselbständigen Produktionsarten,

[1] Die bisher nicht selten benutzte bequeme Möglichkeit, in Holland oder England solche Exemplare herstellen zu lassen, besteht glücklicherweise jetzt nicht mehr, da Holland 1912 der Berner Übereinkunft beigetreten ist und England im gleichen Jahre die fünfzigjährige Schutzfrist eingeführt hat. Man muß deshalb jetzt nach Bukarest oder Belgrad gehen.

insbesondere die schutzfähigen musikalischen Bearbeitungen aller Art in Betracht kommen. Trotzdem muß diese Abgrenzung genau gefunden werden, um feststellen zu können, welche von diesen Hilfsarbeiten als Werke der Tonkunst Aufführungsschutz genießen. Als entscheidend für den Charakter eines Werkes der Tonkunst muß der Umstand angesehen werden, ob die Bearbeitung das ursprüngliche Werk um konkrete Bestandteile bereichert, die an und für sich betrachtet, Erzeugnisse der tonschöpferischen Phantasie sind. Diese Voraussetzung trifft zu namentlich bei der Ausführung unvollendeter Werke, bei der Herstellung von Variationen, Paraphrasen und Klavierbearbeitungen von pianistischer Bedeutung, und endlich bei der Instrumentation. Sie fehlt dagegen bei der Herstellung von Klavierauszügen und anderen nur für den praktischen Gebrauch hergestellter Instrumentaleinrichtungen, bei der Anbringung von Phrasierungs- und Vortragsbezeichnungen und endlich beim persönlichen Vortrag. Bei Bearbeitungen der ersten Art genießt also der Bearbeiter neben dem Komponisten oder nach Freiwerden der Komposition für sich allein Aufführungsschutz; Beispiele hierfür sind unter anderen Liszts Wagner-Transskriptionen und Mottls Instrumentation zu Cornelius' „Barbier“. Dagegen besteht kein Aufführungsrecht an den Bearbeitungen der zweiten Art, so daß man öffentlich ungehindert aus Klindworths Wagner-Auszügen, aus Bülows Beethovensonaten und d'Alberts Ausgabe des Wohltemperierten Klaviers vortragen darf. Ebenso darf der Besitzer einer Künstlernotenrolle den darin niedergelegten persönlichen Vortrag eines lebenden Künstlers sowohl aus der Rolle selbst als durch genau nachgeahmtes persönliches Spiel beliebig öffentlich wiedergeben.

Unter Bühnenwerken sind Werke der Literatur zu verstehen, die eine durch auf der Bühne auftretende lebende Personen dargestellte Handlung wiedergeben. Ob sie wirklich vom Urheber zur bühnenmäßigen Darstellung bestimmt oder ihr nach seinem Willen ganz (Faust) oder teilweise (Parsifal) entzogen sein sollten, ist gleichgültig, wenn ihre bühnenmäßige Darstellung nur überhaupt möglich ist. Ob zum Begriff des Bühnenwerks eine Mehrheit von Rollen erforderlich ist, kann zweifelhaft erscheinen; immerhin sind Monodramen denkbar, die den Begriff des Bühnenwerks erfüllen (Schönbergs „Erwartung"), während natürlich nicht jeder Solovortrag, bei dem eine gewisse Mimik entwickelt werden kann, als Bühnenwerk anzusehen ist. Wesentlich ist dem Bühnenwerk jedenfalls die Darstellung einer Handlung, während der Gebrauch des gesprochenen Worts nicht unbedingt erforderlich ist. Deshalb sind unter dieser Voraussetzung auch Balletts und Pantomimen als Bühnenwerke anzusehen, nicht aber eigentliche Tänze und sonstige choreographische Evolutionen, die keine bestimmte Handlung versinnbildlichen. Auch Kinodramen sind keine Bühnenstücke im Sinne des Gesetzes und genießen kein Aufführungsrecht im Sinne des Urheberrechtsgesetzes; das Kunstschutzgesetz gewährt jedoch ein hiervon verschiedenes Recht zur öffentlichen Vorführung, auf das hier nicht weiter einzugehen ist.

Bei Opern und andern dramatischen Werken mit Musik bildet der musikalische Teil für sich ein Werk der Tonkunst, die Dichtung und Handlung dagegen ein literarisches Bühnenwerk; jeder der beiden Teile hat also ein selbständiges Aufführungsrecht zu beanspruchen, selbst wenn am andern Teile der Schutz erloschen ist.

Vor dem Inkrafttreten des Gesetzes von 1901 bestand hinsichtlich des Aufführungsrechts an beiden Gattungen insofern ein scharfer Unterschied, als Bühnenwerke und dramatische Musik schlechthin einen Aufführungsschutz genossen, nichtdramatische Werke der Tonkunst hingegen nach ihrem Erscheinen einen solchen nur dann beanspruchen konnten, wenn auf dem Titel oder sonst am Kopfe jedes Exemplares ein Vermerk angebracht wurde, wonach das Aufführungsrecht vorbehalten war. Seitdem ist ein solcher Vermerk für die seit Anfang 1902 erschienenen Werke nach dem deutschen Gesetz nicht mehr erforderlich; wenn er heute noch angebracht wird, so hat dies nur im Verhältnis zu Ungarn und Rußland Bedeutung, die beide auf Grund der internationalen Verträge deutschen nichtdramatischen Kompositionen nur unter dieser Voraussetzung Aufführungsschutz gewähren. Dagegen muß für alle vor dem 1. Januar 1902 ohne den Aufführungsvorbehalt erschienenen Werke dieser Gattung jetzt noch in Deutschland nachträglich auf jedem Exemplar der Aufführungsvorbehalt angebracht werden, auch bei etwaigem Neudruck, da sie sonst auch weiterhin ohne Aufführungsschutz bleiben; wer aber aus der Zeit vor 1902 Exemplare ohne den Vorbehalt besitzt, kann sie weiterhin frei zu öffentlichen Aufführungen benutzen und braucht insofern das nachträglich entstandene Aufführungsrecht des Urhebers nicht zu respektieren. Es ist dies einer der wichtigsten Punkte, in denen der Grundsatz der rückwirkenden Kraft des Gesetzes von 1901 (S. 7) durchbrochen ist (UG § 61); die ganz eigentümliche Folge ist, daß jene Werke, wenn sie vor 1902 keinen Vorbehalt trugen, ihn seitdem tragen müssen, um Aufführungsschutz zu genießen, während umgekehrt die Werke, die vor 1902

mit dem Vorbehalt versehen waren, eines solchen jetzt nicht mehr bedürfen.

Unter Aufführung eines Werkes der Tonkunst ist jede Art der Wiedergabe zu verstehen, bei der das Werk zum Erklingen gebracht wird; gleichgültig ist, ob dies durch menschliche Tätigkeit oder durch mechanische Reproduktion geschieht, ob in geschlossenem Raume (Kirche, Theater, Konzertsaal, Gastwirtschaft) oder im Freien, ob in künstlerisch vornehmer oder in entwürdigender Weise. Unter Aufführung eines Bühnenwerkes ist hingegen nur die bühnenmäßige Aufführung, d. h. die Darstellung durch die vom Autor vorgesehenen, sich handelnd im Raume bewegenden Personen zu verstehen, ohne Rücksicht auf das Vorhandensein von Bühne, Kostümen oder Dekorationen, nicht dagegen der bloße Vortrag der Dichtung mit verteilten Rollen ohne gleichzeitiges Spiel. Die konzertmäßige Aufführung einer Oper ist also nur hinsichtlich des musikalischen, nicht auch hinsichtlich des dramatischen Teiles als Aufführung anzusehen.

Das ausschließliche Recht des Urhebers beschränkt sich auf die öffentlichen Aufführungen. Öffentlich ist eine Aufführung, wenn das Publikum als solches, nicht nur ein bestimmter begrenzter Personenkreis, Zutritt hat, gleichviel ob entgeltlich oder unentgeltlich. Allerdings ist die Unterscheidung zwischen öffentlicher und nichtöffentlicher Aufführung oft ziemlich schwierig, besonders wenn es sich um Vereinsveranstaltungen handelt. Sind nur die Mitglieder des veranstaltenden Vereins zur Aufführung zugelassen und ist dessen Organisation eine geschlossene, so daß die Mitglieder auch sonst in persönlichen Beziehungen stehen und nicht ohne weiteres eine unbeschränkte Zahl von

Mitgliedern ohne Prüfung ihrer persönlichen Eigenschaften aufgenommen wird, so kann die Veranstaltung nicht als öffentliche Aufführung angesehen werden. Auch dann wäre dies nicht der Fall, wenn jedes Mitglied etwa seine Ehefrau oder eine bestimmte Zahl Familienmitglieder auf besondere Anmeldung hin als Gast einführen darf, während im Gegensatz dazu die Aufführung eher als eine öffentliche gelten muß, wenn den Mitgliedern die Einführung ihrer Angehörigen schlechthin oder gar die von Freunden und Bekannten in unbegrenzter Zahl gestattet ist. Ist dagegen die Organisation des Vereins dergestalt, daß jedermann ohne weiteres eintreten und wieder austreten kann, wie dies bei größeren, der Veranstaltung von ernsten Konzerten gewidmeten Vereinigungen — Mozartvereinen, Wagnervereinen und anderen — oft der Fall ist, so kann von Nichtöffentlichkeit keine Rede sein, selbst wenn nur Mitglieder Zutritt haben, denn tatsächlich hat eben jedermann aus dem Publikum Zutritt, sobald er, statt eine Eintrittskarte oder ein Abonnement zu kaufen, eine Mitgliedskarte erwirbt. Die Öffentlichkeit einer Veranstaltung wird auch dadurch nicht beseitigt, daß nicht alle Welt, sondern nur Mitglieder bestimmter Stände oder Kreise — Arbeiter eines bestimmten Unternehmens, Volksschüler, Studenten, Militärpersonen, Angehörige einer politischen Partei oder einer Gewerkschaft, Kurgäste eines Badeorts — zugelassen werden. Für den Begriff der Öffentlichkeit ist natürlich auch gleichgültig, ob tatsächlich viele oder wenige Zuhörer, zahlende Besucher oder Freikarteninhaber anwesend sind. Selbst bei den neuerdings beliebt gewordenen Lokalen, in denen man durch Vermittelung von Geldeinwurfinstrumenten phonographische Künstlervorträge hören kann, muß man diese

Wiedergabe als öffentliche Aufführung ansehen, denn obschon das einzelne Stück gleichzeitig nur einem bestimmten Hörer vernehmbar wird, können doch nacheinander unbeschränkt viele Personen aus dem Publikum die Wiedergabe anhören.

Das Wesen des Aufführungsrechtes besteht — wie das des Vervielfältigungsrechtes — darin, daß der Berechtigte jedermann die öffentliche Aufführung untersagen kann, der nicht von ihm gegen eine entsprechende Vergütung die Aufführungserlaubnis erwirbt. Man erwirbt also nicht etwa mit dem Kaufe der Noten ohne weiteres das Recht zur öffentlichen Aufführung. Allerdings besteht ein stillschweigend anerkannter Brauch, wonach bei kleineren Werken, insbesondere Liedern oder kleinen Klavierstücken, nicht besonders um die Erlaubnis zur Aufführung nachgesucht zu werden braucht, sondern der Urheber dem Veranstalter der Aufführung diese stillschweigend gestattet, vorausgesetzt, daß er die Noten käuflich erworben hat; doch kann der Urheber auch in diesem Falle vom Aufführenden eine angemessene Vergütung für die Aufführungserlaubnis verlangen.

In welcher Weise die Gewährung von Aufführungsabgaben in der Praxis geregelt wird, wird im XI. Kapitel näher ausgeführt werden.

Grundsätzlich erstrecken sich die ausschließlichen Befugnisse des Urhebers nicht nur auf das Werk als Ganzes, sondern auch auf seine einzelnen Teile; auch die Vervielfältigung und Aufführung einzelner Abschnitte oder Sätze aus einem Werke ist ebenso unzulässig wie die des ganzen Werkes, soweit nicht hinsichtlich solcher kürzerer Teile besondre, im VI. Kapitel zu besprechende Ausnahmebestimmungen

bestehen[1]. Zu beachten ist hierbei auch, daß die Benutzung einer bloßen Melodie ohne die zugehörige Begleitung oder Harmonie ebenso gegen das Urheberrecht verstößt, wie die Benutzung der ganzen Komposition. Gerade hiergegen wird in sehr vielen Fällen verstoßen.

Die ausschließlichen Befugnisse des Urhebers umfassen endlich nicht nur das Werk in seiner Urform, sondern auch in allen Bearbeitungen, unter denen namentlich die Herstellung von Auszügen, von Einrichtungen für ein oder mehrere Instrumente, von Potpourris, Selektionen u. dgl. in Betracht kommt. Zwar kann jedermann ein geschütztes Werk zu Studienzwecken oder zum Privatgebrauch, etwa für den Unterricht seiner Schüler oder zur Wiedergabe im geschlossenen Kreise, in beliebiger Weise bearbeiten; er

[1] Der Titel eines Werkes der Literatur oder Tonkunst gilt anerkanntermaßen nicht als urheberrechtlich geschützter Bestandteil des Werkes. Bei wissenschaftlichen Schriften z. B. ist die Wahl eines Titels, den schon andre benutzt haben, gar nicht zu vermeiden. Nur nach den Vorschriften des Gesetzes gegen den unlauteren Wettbewerb kann jemand, dessen Werk unter einem bestimmten, charakteristischen Titel veröffentlicht worden und auch in weiteren Kreisen tatsächlich bekannt geworden ist, andern die Veröffentlichung gleichartiger Werke unter demselben Titel untersagen, wenn dadurch die Gefahr einer Verwechselung mit seinem Werke begründet werden würde. Bei Werken der Tonkunst kommt eine solche Verwechselungsgefahr wenig in Betracht, weil hier der Name des Urhebers meist eine stärkere Betonung findet als bei Werken der Literatur; wenn Herr Müller oder Schulze eine Sinfonia domestica oder eine Romantische Suite schreibt, besteht keine Gefahr, daß sein Werk mit denen von Strauß und Reger verwechselt wird, während diese Möglichkeit bei literarischen Titeln wie „Briefe, die ihn nicht erreichten“, „der Katzensteg“ und andern viel eher vorhanden wäre. Bei musikalischen Werken niederen Genres (z. B. „Die Parade der Zinnsoldaten“) und bei Sammelwerken („Sang und Klang im XIX. Jahrhundert“) liegt natürlich eine Verwechselungsmöglichkeit viel näher.

darf aber ohne Genehmigung des Urhebers solche Bearbeitungen weder vervielfältigen und gewerbsmäßig verbreiten noch öffentlich aufführen lassen. Nur der Urheber hat das Recht, Bearbeitungen seines Werkes in dieser Weise zu verwenden. Gestattet er einem andern die Vornahme solcher Bearbeitungen zu einem der bezeichneten Zwecke und stellt die Bearbeitung das Ergebnis einer selbständigen Geistestätigkeit dar, so besteht, wie schon früher ausgeführt, ein doppeltes Urheberrecht, nämlich das des Urhebers am Werke selbst und das des Bearbeiters an der Bearbeitung; der Bearbeiter erlangt nicht etwa durch jene Erlaubnis das Recht, auch über das Werk selbst ohne Berücksichtigung der Rechte seines Urhebers zu verfügen.

Einen Anspruch auf Herausgabe des Manuskripts gegen dessen rechtmäßigen Besitzer umfassen die urheberrechtlichen Befugnisse nicht, selbst wenn es die einzige Verkörperung des geschützten Werkes ist. Wohl aber wird meistens anerkannt, daß der Inhaber des Urheberrechtes von dem Besitzer der Handschrift deren Vorlegung zur Entnahme einer Abschrift fordern kann, denn sonst würde dem Urheber die Ausübung seines Rechtes in einer gegen die guten Sitten verstoßenden Weise unmöglich gemacht. Der Besitzer der Handschrift braucht sie aber nur an dem Orte vorzulegen, wo er sie aufbewahrt, und kann vorher ausreichende Sicherheitsleistung wegen etwaiger Gefährdung der Handschrift verlangen (BGB §§ 809, 811); nur aus besonders wichtigen Gründen kann unter entsprechenden Kautionen die Vorlegung an einem andern Orte verlangt werden.

V. Kapitel.

Freie Benutzung und Melodieschutz.

Der Urheberrechtsschutz hat nun nicht etwa die Bedeutung, daß jeder, der das Geistesleben der Gegenwart durch irgendwelche neue Ideen aus dem Gebiete der Literatur oder der Tonkunst bereichert hat, für diese Ideen eine Art Monopol in dem Sinne beanspruchen könne, daß nur ihm deren Verwertung und Ausgestaltung in jeder künstlerischen Form vorbehalten sei. Dies würde mit den historischen Entwickelungsgesetzen in unvereinbarem Widerspruch stehen, denn die Geschichte jeder Kunst lehrt, daß sich das Schaffen auch des größten Meisters unmittelbar auf den Ideen seiner Vorgänger aufbaut, mag auch der durch ihn herbeigeführte relative Fortschritt noch so ungeheuer erscheinen. Wo einer scheinbar alle Brücken hinter sich abbrach und den Zeitgenossen als ein absolut ohne Zusammenhang mit allem Bestehenden Schaffender erschien — J. Seb. Bach, Beethoven von der Eroica, Wagner vom Tristan ab — da hat die forschende Nachwelt Tausende von Fäden klargelegt, die den Meister doch eng mit Vergangenheit und Gegenwart verknüpften. Die Ideen selbst müssen also der Mit- und Nachwelt freigegeben werden, um darauf weiter zu bauen und Glied für Glied zur neuen Entwickelungskette fügen zu können. Geschützt für den Urheber sind deshalb nur seine Ideen in ihrer konkreten individuellen Formulierung, während jedem andern gestattet sein muß, die Ideen in andrer, eigenartiger Formulierung zu benutzen und neuzugestalten.

Diesem Grundsatz trägt das Urheberrechtsgesetz Rechnung, indem es in § 13 Absatz 1 bestimmt: Die freie Benutzung

eines Werkes ist zulässig, wenn dadurch eine neue, eigentümliche Schöpfung hervorgebracht wird. Die Entscheidung, wann ein neues Werk den Charakter einer eigentümlichen (besser „eigenartigen") Schöpfung beanspruchen kann, gehört zu den schwierigsten und meistumstrittenen Fragen des Urheberrechts. Als wesentliche Voraussetzung muß jedenfalls angesehen werden, daß das neue Erzeugnis in seiner Gesamterscheinung an sich ein selbständiges Geisteswerk ist und also Urheberrechtsschutz beanspruchen könnte, wenn es in vollem Umfange eigene Geistesarbeit seines Erzeugers wäre; fernerhin wird man aber fordern müssen, daß die Summe desjenigen, was der Verfasser des Werkes über die fremde Vorlage hinaus als eigene Geistesarbeit darin zutage gefördert hat, an und für sich betrachtet ebenfalls den Voraussetzungen an Selbständigkeit und Eigenart entspricht, die man an jedes Werk stellen muß, um ihm Urheberrechtsschutz zuerkennen zu können. Das neue Gebilde muß also, um als eigentümliche Schöpfung gelten zu können, ein solches Maß individueller Eigenart aufweisen, daß die darin verkörperte eigene Produktion nicht in einem Mißverhältnis zu der benutzten fremden Geistesarbeit steht.

Ist ein solches Maß von Selbständigkeit bei dem neuen Erzeugnis nicht vorhanden, so gilt es nicht als gesetzlich erlaubte freie Benutzung, sondern als Bearbeitung, die, wie im vorhergehenden Kapitel ausgeführt wurde, nicht jedermann freigestellt, sondern ausschließlich dem Urheber vorbehalten ist. Namentlich bei Herstellung von Auszügen, von Einrichtungen für ein oder mehrere Instrumente oder Stimmen, sowie natürlich bei Transpositionen kann von einer freien Benutzung nicht gesprochen werden; diese fallen

sämtlich in das Gebiet der dem Urheber vorbehaltenen Bearbeitungen.

Auf dem Gebiet der Tonkunst ist nach jenem Grundsatze die Benutzung fremder Harmonien und Modulationen, die Nachahmung fremder Rhythmik und vor allem fremder Instrumentaleffekte, des Lebenselements der modernen Musik, zur Hervorbringung neuer Werke jedem Komponisten freigestellt. Dagegen hat die neuere Rechtsentwickelung jene Regel der erlaubten freien Benutzung durch eine sehr bedeutungsvolle Ausnahme durchbrochen. Während nämlich früher die Benutzung fremder Melodien in gleichem Umfange statthaft war und die Meistersingerregel „wer über vier der Sylben nicht eingreift in anderer Meister Weis'", — die ja auch der lebenden Kunst der alten Meister bis auf Joh. Brahms durchaus fremd war — im Rechte keine Anerkennung fand, hat das Gesetz von 1901, dem französischen Vorbild folgend, eine Bestimmung geschaffen, durch die die Benutzung fremder Melodien, selbst wenn dabei eine neue eigentümliche Schöpfung hervorgebracht wird, untersagt oder wenigstens sehr stark eingeschränkt wird. § 13 Absatz 2 des Gesetzes sagt: „Bei einem Werke der Tonkunst ist jede Benutzung unzulässig, durch welche eine Melodie erkennbar dem Werke entnommen und einer neuen Arbeit zugrunde gelegt wird". Die Bestimmung richtet sich in erster Linie gegen die Fabrikation von Potpourris, Selektionen, Divertimentos, „angereihten Perlen" u. dgl., durch die man früher fremde beliebte Werke, besonders Opern und Operetten, auszubeuten liebte, indem man ihnen die beliebtesten Melodien entnahm und sie mit Einleitungen, Übergängen, Schlüssen, Begleitfiguren und sonstigem billigen Beiwerk ausstattete, so daß das Ergebnis

zur Not als eigentümliche Schöpfung durchschlüpfen konnte. Mit Recht und gutem Erfolg hat das Gesetz dieser Art musikalischer Freibeuterei ein Ende bereitet[1]. Allerdings hat die Auslegung der Bestimmung, namentlich die Definition des Melodiebegriffes, beträchtliche Schwierigkeiten hervorgerufen. Seine Abgrenzung gegenüber den Begriffen Motiv oder Thema ist nach musiktheoretischen Grundsätzen natürlich unmöglich; weder die Geschlossenheit des Periodenbaus kann nach unsern modernen Begriffen entscheidend sein, noch auch etwa die Taktzahl, zumal sich die Gelehrten bei den berühmtesten Melodien über deren wirkliche Taktzahl nicht einig sind, und die einen z. B. das Thema des 2. Satzes aus Beethovens Neunter als einen Zwölfachteltakt (statt der vorgeschriebenen vier $^3/_4$ Takte) auffassen, die andern den ersten Satz ($^2/_4$) der c moll-Symphonie als in Wirklichkeit im 4/2-Takt stehend ansehen. Auch die Sinnfälligkeit der Tonfolge oder ihre „Schönheit" sind keine brauchbaren Kriterien, und das Urteil der musikalischen Sachverständigenkammer zu Leipzig, das in dem vielbesprochenen Prozeß über Norens Kaleidoskop-Variationen dem darin benutzten Hauptthema aus Strauß' Heldenleben nur den Charakter einer melodischen Phrase zusprechen, das Widersacherthema dagegen als Gegenteil einer Melodie ansehen wollte, ist mit Recht auf allgemeinen Widerspruch gestoßen. Trotzdem bewies gerade jener Prozeß die Notwendigkeit einer einschränkenden Auslegung jener Bestimmung, wenn sie nicht ihren Zweck überschreiten und durch Anwendung auf Werke von ernster Richtung und hochkünstlerischer

[1] Auf alle vor dem Inkrafttreten des Gesetzes von 1901 erschienenen, damals noch zulässigen musikalischen Bearbeitungen findet jedoch die Melodieschutzvorschrift keine Anwendung (UG §62, Satz 2).

Bedeutung der musikalischen Produktion ungerechtfertigte Schranken errichten sollte. Das Berufungsgericht hat in jenem Falle unter Ablehnung der Ansicht der Sachverständigenkammer zwar den Melodiecharakter für das Heldenthema bejaht, aber an der Hand der Entwickelungsgeschichte der Bestimmung den Grundsatz festgestellt, daß sie sinngemäß nur auf Melodien Anwendung finden könne, die soweit selbständig und in sich abgeschlossen sind, daß sie zur Paraphrasierung geeignet erscheinen — was nach der sehr anfechtbaren Ansicht des Gerichts hinsichtlich jener beiden Themen nicht der Fall sein soll —, und daß die Benutzung einer fremden Melodie überhaupt nur dann unter das Verbot falle, wenn sie objektiv geeignet ist, dem Originalwerk Konkurrenz zu machen und also seinen Absatz zu beeinträchtigen. Durch diese Auslegung, die in der Rechtsprechung bisher noch nicht überholt worden ist, ist glücklicherweise einer überspannten Anwendung des Melodieschutzparagraphen der Weg abgeschnitten und Vorsorge getroffen worden, daß nicht auf Grund dieser Bestimmung Werke von der künstlerischen Bedeutung der Diabelli-Variationen Beethovens oder der Hiller-Variationen Regers — angenommen daß diesen noch geschützte Melodien zugrunde lägen — unterdrückt werden können. Richtiger wäre es vielleicht noch, unter Ausscheidung des wirtschaftlichen Gesichtspunktes die Vorschrift dahin auszulegen, daß von „Zugrundelegen" einer fremden Melodie überhaupt dann nicht mehr gesprochen werden kann, wenn der künstlerische Wert der Verarbeitung der Melodie im Verhältnis zu dieser selbst so überwiegend ist, daß der Wert des neuen Werkes so gut wie ganz durch die künstlerische Bedeutung der Bearbeitung bestimmt wird, während für ihn die Benutzung der nur das

Rohmaterial bildenden fremden Melodie ohne Belang ist.

Das bloße musikalische Zitat innerhalb eines andern Werkes (z. B. des sogenannten Walhall-Motivs in „Feuersnot") kann natürlich nicht untersagt werden, weil hier von einem Zugrundelegen keine Rede sein kann. Aus der gleichen Erwägung heraus wird auch im allgemeinen die Verwendung von Melodien in einer Parodie des betreffenden Werkes für zulässig angesehen, obschon hier nicht nur aus dem Gesichtspunkt des Melodieschutzes, sondern auch auf Grund des im Urheberrecht enthaltenen Persönlichkeitsrechts einer andern Auffassung entschieden das Wort zu reden wäre.

VI. Kapitel.

Zulässige Benutzung fremder Werke.

Nach den bisherigen Ausführungen über Inhalt und Umfang des Urheberrechts könnte man meinen, daß es eine feste Wehr und einen genügenden Schutz des Schaffenden gegen Beeinträchtigung seiner wirtschaftlichen und idealen Interessen sei. Leider ist aber nun der Rechtsschutz wie ein Sieb durchlöchert, und zwar durch eine große Zahl von Ausnahmevorschriften, durch die in bestimmten Fällen die Vervielfältigung und Verbreitung sowohl wie die öffentliche Aufführung anderen ohne Einwilligung des Urhebers gestattet ist, so daß dieser weder für die eine noch für die andre irgendwelche Entschädigung verlangen kann. Die für die Werke der Tonkunst in Betracht kommenden Vorschriften sollen in diesem und dem folgenden, den Sondervorschriften für die mechanischen Instrumente gewidmeten Kapitel dargestellt werden.

I.

Erlaubt ist nach UG § 15, Absatz 2 die Vervielfältigung eines geschützten Werkes zum **persönlichen Gebrauch**, wenn sie nicht den Zweck hat, aus dem Werke eine Einnahme zu erzielen[1]. Treffen diese Voraussetzungen zu, so ist es gleichgültig, ob die Vervielfältigung handschriftlich, durch Druck, Stich oder auf andre Weise, etwa durch Photographieren oder Aufnahme mittels Grammophons, erfolgt.

„**Persönlicher Gebrauch**" ist nicht gleichbedeutend mit „eigener Gebrauch"; man darf also Musikalien nicht bloß für sich selbst zum Studium und Spiel, sondern auch zum Vortrag im Freundeskreis wie zum Verleihen an Schüler und Bekannte abschreiben. Nach der Rechtsprechung ist als persönlicher Gebrauch sogar jeder Gebrauch anzusehen, der sich nicht auf die Öffentlichkeit erstreckt. So ist auch anerkannt und schon bei den Beratungen des Reichstags über jene Bestimmung hervorgehoben worden, daß ein persönlicher Gebrauch auch dann anzunehmen sei, wenn kleinere Musikvereinigungen (Quartette, Gesangvereine) für ihren internen Gebrauch, also zum Studium und zu nichtöffentlichen Aufführungen (S. 43) ihre Noten selbst vervielfältigen oder vervielfältigen lassen. Dagegen liegt kein persönlicher Gebrauch mehr vor, wenn die Noten zu einer

---

[1] Durch diese Vorschrift ist die bekannte, noch jetzt vielfach irrtümlich auf Musikalien abgedruckte Bestimmung des Gesetzes von 1870: „Als mechanische Vervielfältigung ist auch das Abschreiben anzusehen, wenn es dazu bestimmt ist, den Druck zu vertreten" außer Kraft gesetzt und beseitigt worden; auch ähnliche noch oft gebrauchte Vermerke, wie „das Abschreiben einzelner Lieder gegen Bezahlung ist strafbar" entsprechen nicht mehr dem geltenden Rechtszustand.

öffentlichen Aufführung oder auch nur zu deren Vorbereitung benutzt werden sollen. Ein Gesangverein darf in einer öffentlichen Aufführung niemals abgeschriebene Noten benutzen, selbst wenn das Abschreiben ursprünglich nur zu Studienzwecken erfolgt ist; ebenso ist es unzulässig, wenn er etwa aus den geschriebenen Noten das Werk auswendig lernt und dann öffentlich ohne Benutzung von Noten vorträgt. In beiden Fällen liegt nicht mehr ein persönlicher, sondern ein öffentlicher Gebrauch vor; dieser ist aber schlechthin unzulässig, ohne Rücksicht darauf, ob damit ein gewerblicher Zweck verfolgt oder sonst Einnahmen erzielt werden sollen, so daß selbst bei kirchlichen Musikaufführungen innerhalb des Gottesdienstes und ähnlichen Veranstaltungen keine abgeschriebenen, hektographierten oder sonst von einem Nichtberechtigten mechanisch vervielfältigten Stimmen benutzt werden dürfen.

Auch wenn nur persönlicher Gebrauch vorliegt, ist aber die Zulässigkeit der Vervielfältigung an die Bedingung geknüpft, daß sie nicht den Zweck haben darf, aus dem Werke eine Einnahme zu erzielen. „Aus dem Werk" bedeutet soviel wie durch Nutzbarmachung des Werkes selbst, insbesondere durch Aufführung, während allgemein angenommen wird, daß der Kopist, Autotypist, Stecher oder Drucker, der für einen andern zu dessen eigenem Gebrauch die Noten herstellt, nicht „aus dem Werke", sondern aus seiner eigenen Arbeitsleistung eine Einnahme erzielt. Demnach wird allgemein eine Vervielfältigung auch dann für zulässig angesehen, wenn sie derjenige, der sie zum persönlichen Gebrauche benutzen will, durch einen andern gegen Bezahlung machen läßt. Diese Ansicht ist aber recht bedenklich, denn wenn jemand ständig oder auch nur mit

einer gewissen Regelmäßigkeit für Gesangvereine zu deren persönlichem Gebrauche gegen Bezahlung Noten von geschützten Werken kopiert, so unterscheidet er sich tatsächlich kaum von einem gewöhnlichen Nachdrucker, der Vervielfältigungsexemplare zur gewerbsmäßigen Verbreitung herstellt.

Überhaupt erscheint die ganze Bestimmung, solange man an der bisherigen weitherzigen Auslegung festhält, gegenüber der vollkommen ausreichenden Bestimmung des Gesetzes von 1870 höchst unglücklich und schädigt den ganzen Verlegerstand aufs schwerste. Man wies im Reichstage auf die Bedürfnisse der „ärmeren Gesangvereine" hin, ohne zu bedenken, daß es auch weniger begüterte Verleger gibt, daß die Männerchorliteratur fast den einzigen lohnenden Zweig der ernsten Musik darstellt, daß die Bestimmung natürlich auch den vielen reicheren Gesangvereinen zu gute kommt, und daß den ärmeren durch die spottbilligen Liederbücher des deutschen Sängerbundes und andere billige Werke überreiches Material zur Verfügung steht. Eine Abänderung der Bestimmung, die ihr Anwendungsgebiet auf ein vernünftiges Maß beschränkt, kann nicht dringend genug befürwortet werden.

In einer andern Richtung erscheint die Vorschrift allerdings, buchstäblich angewandt, wiederum zu streng: da die Vervielfältigung zum öffentlichen Gebrauch überhaupt und auch zum persönlichen Gebrauch mit Einnahmezweck verboten ist, müßte es als unstatthaft angesehen werden, wenn Sänger sich Lieder für eine ihnen besser passende Lage umschreiben lassen uud solche Exemplare bei Aufführungen benutzen. Dies geht natürlich zu weit, denn da kein Verleger bei neuen, unbekannten Liedern gleich mehrere Ausgaben für verschiedene Stimmlagen riskieren kann, ist

ohne handschriftliche Transposition gar nicht auszukommen. Man muß hier den § 226 des Bürgerlichen Gesetzbuchs (sog. Schikane-Paragraphen) heranziehen: „Die Ausübung eines Rechtes ist unzulässig, wenn sie nur den Zweck haben kann, einem andern Schaden zuzufügen". Unter der Voraussetzung nämlich, daß der Sänger ein Exemplar des Werkes käuflich erworben hat, würde es als unzulässige Schikane angesehen werden müssen, wenn der Urheber jene Vervielfältigung beanstanden wollte, denn es muß ihm ja rechtlich gleichgültig sein, ob der Sänger das gekaufte Exemplar oder die Abschrift benutzt. Zwar ist nicht zu verkennen, daß die Versetzung eines Liedes in eine andre als die Originaltonart häufig seine Wirkung etwas beeinträchtigt, doch ist diese Beeinträchtigung nicht stark genug, als daß nicht das durch die Verschiedenheit des menschlichen Stimmenumfangs gebotene Bedürfnis zum Transponieren vorgehen müßte. Eine öffentliche Aufführung des Werkes in einer ihm nicht zusagenden Transposition kann ja übrigens der Inhaber des Urheberrechts, wenn er jene Beeinträchtigung als zu stark empfindet, auf Grund seines ausschließlichen Aufführungsrechts überhaupt untersagen.

II.

In recht weitem Umfang gestattet das Gesetz ferner den Abdruck fremder musikalischer Werke im Rahmen eigener Arbeit und in bestimmten Sammlungen (UG § 21), wobei aber vorauszuschicken ist, daß sich alle diese Abdrucksrechte ausschließlich auf bereits erschienene Werke beziehen.

In einer selbständigen wissenschaftlichen Arbeit dürfen nämlich „kleinere Kompositionen" ohne weiteres abgedruckt werden. Voraussetzung ist dabei, daß sie mit dem

Gegenstand der wissenschaftlichen Arbeit in Beziehung stehen und durch deren Erläuterung ihren Zweck fördern sollen; dies bedingt also das Vorliegen einer die Werke selbst betreffenden wissenschaftlichen Behandlung. Hingegen ist die Aufnahme unzulässig, wenn sie mehr der Ausschmückung des Werkes dienen soll; dies wäre z. B. der Fall, wenn der Biographie eines Musikers, die sehr wohl als wissenschaftliche Arbeit gelten kann, eine Anzahl seiner Kompositionen beigefügt würden, ohne daß sich eine spezielle Erörterung über diese Werke darin fände, deren Verständnis der Abdruck fördern sollte. Auf jeden Fall muß die wissenschaftliche Arbeit ihre eigenen Ziele verfolgen und darf nicht ihren Schwerpunkt in der Wiedergabe der aufgenommenen Kompositionen haben, so daß ihnen gegenüber die eigene wissenschaftliche Arbeit des Verfassers als Nebensache erscheint. Es ist also nicht zulässig, etwa unter dem Titel „Das moderne Lied seit Hugo Wolf“ einige Hundert neuere geschützte Lieder abzudrucken, die mit verbindendem Text und einer Anzahl wissenschaftlicher Anmerkungen kommentiert werden; hier könnte von einer „selbständigen“ wissenschaftlichen Arbeit nicht mehr gesprochen werden.

Was „kleinere Kompositionen“ sind, bestimmt das Gesetz nicht näher, und eine exakte Abgrenzung des Begriffs gegenüber dem der „größeren“ Kompositionen ist natürlich unmöglich. Dem eigentümlichen deutschen Sprachgebrauch zufolge, der der Logik zuwider unter Personen besserer Kreise etwas schlechteres versteht als unter Personen guter Kreise, unter einer größeren Anzahl von Menschen weniger als unter einer großen Anzahl, muß man jedoch in dem Komparativ „kleinere“ eine Abschwächung des Positivs „kleine“ sehen, so daß nicht nur wirklich „kleine“, sondern

auch Kompositionen von einem gewissen mäßigen Umfang darunter zu rechnen sind. Immerhin können gewisse größere Kompositionsformen wie Sonaten, Kammermusikwerke, Ouvertüren und Symphonien von vornherein nicht als unter den Begriff der kleineren Kompositionen fallend angesehen werden, und auch innerhalb der übrigen, kleineren Formen — Lieder, Arien, Balladen, Klavierstücke, Choralvorspiele — ist jeweils wieder nach Umfang und Aufführungsdauer zwischen größeren und kleineren Kompositionen zu unterscheiden.

Unter den gleichen Voraussetzungen wie der Abdruck ganzer kleinerer Kompositionen ist auch der Abdruck von Teilen oder Stellen aus solchen gestattet. Insofern geht das Gesetz sogar noch wesentlich weiter, indem es das Zitieren einzelner Stellen aus fremden musikalischen Werken nicht nur in wissenschaftlichen Arbeiten, sondern in jeder selbständigen literarischen Arbeit gestattet. Unter literarischer Arbeit ist jedes der Literatur angehörige Schriftwerk zu betrachten, mag sein Inhalt wissenschaftlich, schöngeistig oder bloß unterhaltend sein. Auch hier ist aber Voraussetzung, daß das Zitat mit dem Text in Verbindung gebracht wird und also seiner Erläuterung dient, ebenso muß auch hier die literarische Arbeit als Hauptzweck, das Zitat als Mittel erscheinen. Unzulässig wäre danach etwa die Veröffentlichung einer Motivtafel zu einem geschützten Musikdrama oder eines thematischen Verzeichnisses eines noch Urheberrechtsschutz genießenden Tondichters, weil bei diesen die Wiedergabe der Zitate gerade den Hauptzweck bildet; zulässig dagegen die Anführung der Hauptthemen in einem Musikführer, der regelmäßig den Charakter einer selbständigen literarischen Arbeit beanspruchen kann.

Was einzelne „Stellen" sind, ist natürlich ebensowenig exakt zu definieren wie die „kleineren Kompositionen"; die prachtvollen seitenlangen Partiturbeispiele in Berlioz-Strauß'-Instrumentationslehre gehen zweifellos über den Begriff der „Stellen" vielfach hinaus und durften also nur mit Genehmigung der Originalverleger aufgenommen werden. Maßgebend für den zulässigen Umfang des Zitats wird in der Regel sein literarischer Zweck sein, über den im allgemeinen nicht hinausgegangen werden darf.

Eine dritte Sondervorschrift besteht zugunsten der Schulbücher. Es dürfen nämlich „kleinere Kompositionen" in Sammlungen aufgenommen werden, die die Werke einer größeren Zahl von Komponisten vereinigen und ihrer Beschaffenheit nach für den Unterricht in Schulen bestimmt sind. Musikschulen sollen nicht als Schulen im Sinne dieser Bestimmung gelten, weil sonst unter der falschen Flagge der möglichen Benutzung als Konservatoriumslehrmittel jeder Nachdruck durchgelassen werden müßte. Auch sonst gebietet der soziale Zweck jener Bestimmung ihre Beschränkung auf die der allgemeinen Jugenderziehung dienenden Schulen, zu denen allerdings Lehrerbildungsanstalten mit zu rechnen sind. Entscheidend für den Charakter als Schulbuch ist die sich aus der Beschaffenheit ergebende Bestimmung. Eine in Titel oder Vorwort enthaltene Angabe, wonach das Buch zum Schulunterricht bestimmt sei, rechtfertigt seine rechtliche Beurteilung als Schulbuch also nur dann, wenn es zum Schulunterricht auch praktisch geeignet ist, mithin dem Verständnis und Stimmumfang von Schülern entspricht, ein Fortschreiten vom Leichteren zum Schwereren ermöglicht, hinsichtlich der Texte geeignete Wahl trifft und überhaupt erkennbar nach pädagogischen

Grundsätzen zusammengestellt ist. Enthält eine Sammlung also beispielsweise in größerer Zahl ausgesprochene Kommerslieder, so wird man ihren Charakter als Schulbuch mit Recht beanstanden können, während man ein gänzliches Ausscheiden der Liebeslieder, durch das man den deutschen Volksliederhort seiner schönsten Perlen berauben und ein Verständnis des Volksliedbegriffes überhaupt unmöglich machen würde, nicht verlangen kann. Man wird aber auf die bezeichneten Merkmale sehr scharf achten müssen, da sonst die Vorschrift sehr leicht zu vom Gesetzgeber nicht gewollten Umgehungen des Gesetzes ausgenutzt werden kann. Daß die Sammlung tatsächlich an einer Schule eingeführt sei, ist hingegen nicht erforderlich.

In allen drei in diesem Abschnitt behandelten Fällen ist noch zweierlei zu beachten. Zunächst darf die Wiedergabe des benutzten fremden Werkes nur in der Weise erfolgen, daß daran keine Änderung vorgenommen wird; nur Transpositionen sowie Herstellung von Auszügen (wozu auch die Zusammenziehung mehrerer Einzelstimmen in ein System und umgekehrt sowie die Notierung in andern Schlüsseln oder die klangmäßige Wiedergabe transponierender Instrumente gehört) sind gestattet, soweit sie durch den Zweck der Wiedergabe bedingt sind (UG § 24). Andere Änderungen – etwa bei Schulbüchern Änderungen der Melodie zur Verringerung des Stimmumfangs oder Erleichterungen der Klavierbegleitung – sind durchaus unzulässig. Ferner muß bei allen solchen Benutzungen die Quelle genau angegeben werden (UG § 25); dazu ist mindestens Angabe von Titel und Autor erforderlich, die des Originalverlegers wenigstens ratsam.

Soweit nach den Ausführungen dieses Abschnittes (II)

der Abdruck eines fremden Werkes zulässig ist, ist auch der öffentliche Vortrag oder die öffentliche Aufführung erlaubt (UG § 26). Bei einem öffentlichen Vortrag zur Einführung in ein Werk dürfen also musikalische Zitate daraus am Klavier ohne weiteres wiedergegeben werden, jedoch immer nur in dem Umfange, wie ihr Abdruck in einer Arbeit entsprechenden Inhalts gestattet sein würde. Der Vortrag ganzer Szenen oder Aufzüge muß also dabei als unstatthaft gelten. Eine Benutzung von Schulliederbüchern zu öffentlichen Aufführungen kann man aber auch nur im Rahmen von Schulaufführungen für zulässig ansehen, so daß ein Gesangverein nicht etwa dadurch die Pflicht zur Zahlung von Aufführungstantiemen umgehen kann, daß er aus Schulgesangbüchern vorträgt.

III.

Während die in Abschnitt I und II behandelten Fälle durchweg Ausnahmen vom Grundsatz der ausschließlichen Vervielfältigungsbefugnis darstellten, kennt das Gesetz auch noch mehrere Fälle, in denen der Grundsatz der ausschließlichen Befugnis zur öffentlichen Aufführung durchbrochen wird (UG § 27). Vorauszuschicken ist, daß diese Ausnahmebestimmungen sich nur auf konzertmäßige, in keinem Falle dagegen auf bühnenmäßige Aufführungen beziehen, daß sie nur für erschienene Werke gelten, und daß diese Ausnahmebefugnisse an sich nicht etwa die Berechtigung in sich schließen, für solche Aufführungen die erforderlichen Noten unter Umgehung des ausschließlichen Vervielfältigungsrechts des Urhebers selbst herzustellen.

Grundsätzlich ist jede öffentliche Konzertaufführung eines geschützten Werkes erlaubt, wenn sie **keinem gewerblichen**

Zwecke dient und die Hörer ohne Entgelt zugelassen werden. Hierunter fallen zunächst alle Musikaufführungen innerhalb gottesdienstlicher und sonstiger kirchlicher Handlungen, aber auch unentgeltliche geistliche Musikaufführungen außerhalb des Gottesdienstes (Motetten, Vespern), ferner Aufführungen bei Schulfesten, militärischen Platzmusiken, Festzügen und dergleichen. Ein Entgelt darf aber dabei weder direkt noch indirekt erhoben werden; Musikaufführungen in Kurhäusern oder Kurgärten, zu denen nur Inhaber von Kurkarten ohne weiteres Eintrittsgeld Zutritt haben, können also ebensowenig als unentgeltliche Darbietungen angesehen werden, wie Konzerte in Gastwirtschaften jeder Art, in denen man dem Wirte durch Entnahme von Speise und Trank indirekt ein Entgelt auch für den Genuß der Musik gewährt. Selbst wenn tatsächlich kein Entrittsgeld in irgend welcher Form erhoben wird, liegt doch oft ein gewerblicher Zweck vor; so bei den Reklamekonzerten der großen Musikhäuser, wie auch bei nicht auf Kurgäste beschränkten öffentlichen Promenaden- oder Brunnenkonzerten, durch die die Annehmlichkeit des Badelebens erhöht, mittelbar also eine Frequenzsteigerung und damit ein gewerblicher Zweck angestrebt wird.

Weiterhin sind auch entgeltliche und gewerblichen Zwecken dienende Konzertaufführungen in einigen besonderen Fällen ohne Einwilligung des Berechtigten zulässig, und zwar:

1. bei Volksfesten, zu denen jedoch die Musikfeste nicht gehören. Der Begriff der Volksfeste ist ebenso unklar wie die amtliche Begründung dieser Bestimmung, wonach „der Erwerb des Aufführungsrechts bei solchen Veranstaltungen mit erheblichen, zum voraussichtlichen Ertrag in keinem Verhältnis stehenden Belästigungen verbunden wäre“. Bei wie vielen unserer abgabepflichtigen Konzerte

steht denn der Ertrag mit jenen „Belästigungen" — die praktisch gar nicht bedeutend sind — im richtigen Verhältnis? Welcher Konzertverein erzielt mit der Aufführung eines unbekannten modernen Chorwerkes, für das er volle Tantiemen zahlen muß, überhaupt einen die Kosten übersteigenden Reingewinn, selbst wenn er mit „1000 Mitwirkenden" oder ähnlichen Zugmitteln auf den Plan treten kann? Ob Parteitage, Jahrmärkte u. dgl. zu den Volksfesten gehören, ist zweifelhaft. Sängerfeste sind dagegen, wenn sie überhaupt als Volksfeste zu betrachten sind, zu den Musikfesten zu zählen und also tantiemepflichtig. Dies wird zwar im Hinblick auf den Volksfestcharakter bestritten, ergibt sich aber aus der Formulierung der Bestimmung („Volksfeste mit Ausnahme der Musikfeste"), der deutlich erkennen läßt, daß Musikfeste, selbst wenn sie Volksfestcharakter tragen, von der jenen gewährten Vergünstigung ausgenommen sein sollen.

2. Die gleiche Vergünstigung genießen die Wohltätigkeitskonzerte, wenn ihr Ertrag ausschließlich für wohltätige Zwecke bestimmt ist, und die Mitwirkenden ihre Tätigkeit ohne Vergütung, also ganz umsonst oder nur gegen Ersatz ihrer baren Auslagen, in den Dienst der Sache stellen. Hier zwingt das Gesetz den Urheber einfach zur Ausübung der gleichen Wohltätigkeit, indem er sein Werk unter Verzicht auf jede Aufführungsabgabe zur Verfügung stellen muß, mag ihm auch vielleicht der bestimmte wohltätige Zweck noch so unsympathisch sein. Um so mehr wird man einer allzuweiten Auslegung des Begriffs der Wohltätigkeit entgegentreten müssen; als wohltätiger Zweck kann nur die unmittelbare Minderung eines allgemeinen Übels, insbesondere von sozialer Not, Krankheit und sittlichem Verfall, angesehen werden, nicht aber die Aufbringung der Mittel zu einem Denkmal, zur

Agitation gegen den Impfzwang oder zu einer Ehrengabe für einen verdienten Bürger.

3. Endlich fallen unter die Sondervorschrift Vereinsveranstaltungen, zu denen nur Vereinsmitglieder und zu ihrem Hausstande gehörige Personen Zutritt haben. Da, wie oben S. 43 ausgeführt, die von Vereinen mit geschlossener Organisation veranstalteten Aufführungen, denen nur die Mitglieder und eine beschränkte Anzahl von Angehörigen beiwohnen dürfen, überhaupt nicht als öffentliche gelten und also dem Aufführungsrecht von vornherein nicht unterliegen, hat die Vorschrift nur für solche Fälle Bedeutung, in denen trotz der Beschränkung des Publikums auf Mitglieder des Hausstands der Vereinsmitglieder doch Öffentlichkeit der Aufführung anzunehmen ist, also namentlich bei Vereinen mit lockerer Organisation, denen jedermann jederzeit als Mitglied beitreten kann. Mit Recht ist die Begünstigung solcher Vereinsveranstaltungen heftig bekämpft worden und nur gegen eine starke Minderheit Gesetz geworden; sie entbehrt jeder inneren Rechtfertigung, denn solche Vereine können, wenn sie Eintrittsgelder erheben, aus deren Ertrag ebensogut die nicht erdrückenden Aufführungsabgaben entrichten, wie jeder andere Konzertveranstalter, ohne daß dadurch, wie die Verteidiger jener Bestimmung behaupteten, „das Gedeihen der mit dem Gemütsleben des deutschen Volkes verwachsenen vereinsmäßigen Musikpflege erschwert werden würde".

Die Vorschriften über die erlaubte Benutzung fremder Werke gehen also zu einem großen Teile über das Maß hinaus, das wir heute noch als recht und billig finden; sie beruhen zum Teil auf jener veralteten Anschauung, daß von Rechtswegen alle Geisteswerke jedermann zur freien

Benutzung preisgegeben sein müßten und jede Geltendmachung urheberrechtlicher Ansprüche einen Eingriff in die Rechtssphäre der Allgemeinheit enthalte — während in Wirklichkeit das Verhältnis genau das umgekehrte ist: Das Recht am Geistesgut ist das geborene Recht, und Eingriffe in dasselbe dürften, wie das auf allen anderen Rechtsgebieten ausnahmslos längst als selbstverständlich anerkannt ist, nur in Ausnahmefällen zwingenden öffentlichen Interesses zulässig sein.

VII. Kapitel.

Die mechanischen Instrumente.

Die mechanischen Musikwerke, die in ihren Anfängen bis auf die Spieluhren des Rokoko zurückgehen und mit Mälzls Panharmonikon, für das Beethoven seine Schlacht bei Vittoria entwarf, schon einmal vorübergehend in die Musikgeschichte eintraten, haben im letzten Viertel des 19. Jahrhunderts eine ungeahnte Entwicklung erlebt. Während ein Jahrhundert lang solche Instrumente immer nur mittels einer Stiftwalze ein einziges Musikstück spielen konnten, begann mit dem Augenblick, als man auswechselbare Bestandteile zur Wiedergabe beliebig vieler Stücke konstruieren lernte, ein mächtiger Aufschwung, der uns etwa seit der Jahrhundertwende sogar die subtile Wiedergabe künstlerischen Spieles und Gesanges im Mignon-Reproduktionsklavier und im Phonographen ermöglicht hat. Damit ist die Zeit endgültig vorbei, wo der Komponist und Verleger ernster Musik verachtend auf die Musikwerkindustrie als auf eine nicht ernst zu nehmende Art der Musikpflege herabsehen konnte. Auch die wirtschaftlichen Werte, die heute im Betriebe dieser Industrie umgesetzt werden, haben eine solche Höhe erreicht,

daß diese Art Kunstübung einen nicht mehr wegzudenkenden Faktor im Musikleben der Gegenwart bildet. So hat sich gegen Ende des 19. Jahrhunderts denn auch die Gesetzgebung mit der Musikwerkindustrie und ihrer Einordnung in das noch im Ausbau begriffenen System des Urheberrechts befassen müssen. Das Gesetz von 1870 erwähnte die mechanischen Instrumente überhaupt noch nicht. Unter seiner Herrschaft stellte sich deshalb die Rechtsprechung in Deutschland auf den allein richtigen Standpunkt, daß eine Vervielfältigung eines geschützten Werkes mittels Übertragung auf Notenrollen, Schallplatten und andere auswechselbare Bestandteile eines mechanischen Apparates ohne Erlaubnis des Urhebers wie jede andere Vervielfältigung als unzulässig anzusehen sei. Das Gesetz von 1901 brachte hierin, indem es jene Vervielfältigungen größtenteils für erlaubt erklärte, eine radikale Änderung, die jedoch wieder durch die Bestimmungen der Novelle von 1910 abgelöst wurde. Die Wirkung dieses Schwankens von einem Extrem ins andere wurde noch dadurch verstärkt, daß das Gesetz von 1910 nicht mit seinem Inkrafttreten unbeschränkte Geltung erlangt hat, sondern auf die vorher entstandenen Werke nur teilweise Anwendung findet. Es besteht also hinsichtlich der mechanischen Instrumente gegenwärtig ein doppelter Rechtszustand, so daß wir zunächst die einschlägigen Vorschriften des Gesetzes von 1901, sodann die neuen Bestimmungen von 1910 erläutern und schließlich das Anwendungsgebiet beider gegeneinander abgrenzen müssen.

I. Die Vorschriften des Gesetzes von 1901.

Das Gesetz von 1901 ging bei Regelung des Urheberschutzes gegenüber den mechanischen Instrumenten darauf aus, einen Mittelweg zu finden, der einerseits der Entwicklung

der Musikwerkindustrie möglichst freie Bahn schaffte, ohne andererseits die Interessen der schaffenden Künstler über das nötige Maß hinaus zu beeinträchtigen. Zu einem allgemeinen Schutz der Urheber gegen die mechanische Benutzung ihrer Werke konnte man sich nicht entschließen, weil nach damaliger Ansicht der deutschen Industrie der Wettbewerb mit den ausländischen Staaten, in denen größtenteils ein solcher Schutz nicht bestand, allzusehr erschwert worden wäre, wenn man die Benutzung geschützter Werke in jedem Falle von der natürlich nur gegen Entschädigung zu erlangenden Genehmigung der Autoren abhängig gemacht hätte. Deshalb erklärte das Gesetz in § 22 grundsätzlich die Vervielfältigung eines erschienen Werkes der Tonkunst durch Übertragung auf feste oder auswechselbare Bestandteile von Instrumenten, welche zur mechanischen Wiedergabe von Musikstücken dienen, ohne Einwilligung des Urhebers für zulässig. Zugleich versuchte man aber dabei den Interessen der Tonkünstler dadurch gerecht zu werden, daß die künstlerisch höher stehende Reproduktion, welche naturgemäß allein mit der Wiedergabe durch menschliche Tätigkeit einen Vergleich aushalten und dadurch den Absatz der Musikalien und die Ausnutzung des Aufführungsrechts beeinträchtigen konnte, von dieser allgemeinen Regel ausgenommen sein sollte. Das Gesetz brachte dies in einer nicht ganz glücklichen und ihren Zweck schließlich größtenteils verfehlenden Weise zum Ausdruck durch die sogenannte Pianolaklausel, wonach die Vervielfältigung für solche auswechselbare Bestandteile unstatthaft ist, „durch die das Werk hinsichtlich der Stärke und Dauer des Tones und hinsichtlich des Zeitmaßes nach Art eines persönlichen Vortrags wiedergegeben werden kann“. Die Rechtsprechung des Reichsgerichts folgerte nun leider aus dieser Formulierung,

daß die Ausnahmebestimmung nur auf sogenannte einwirkungsfähige Instrumente bezogen werden dürfe, bei denen der das Instrument betätigende Spieler nach freier Willkür in metrischer und dynamischer Beziehung (durch Ritardieren und Beschleunigen, durch Pedalgebrauch, durch Regelung des Stärkegrads im allgemeinen wie durch Hervorheben von Diskant oder Baß) den Vortrag beeinflussen kann; dagegen sollten nach Ansicht des Reichsgerichts Instrumente, die ohne Einwirkung eines Spielers ganz selbsttätig eine nach Art eines persönlichen Vortrags nuancierte Wiedergabe hervorbringen, nicht als unter jene Vorschrift fallend angesehen werden. Diese Auslegung blieb am Wortlaut kleben, indem sie aus der Wendung „wiedergegeben werden kann“ statt „wiedergegeben wird“ den Schluß zog, das Gesetz habe hier nur Instrumente im Auge gehabt, auf denen man nach Willkür künstlerisch oder auch unkünstlerisch vortragen könne, während das Gesetz mit jenen Worten offensichtlich alle Instrumente gemeint hatte, durch die eine Wiedergabe nach der Art eines künstlerischen Vortrags ermöglicht wird. Sie wurde mit Recht allseitig angegriffen, weil sie den Zweck jener Klausel nahezu ins Gegenteil verkehrte und die Wirkung hatte, daß gerade für die künstlerisch am höchsten stehenden und demnach die Interessen der Urheber am meisten schädigenden Reproduktionsarten — also die der Willkür des Spielers entzogene Wiedergabe auf Instrumenten von der Art des Mignon-Reproduktionsklaviers und auf dem zu außerordentlicher Vollkommenheit gediehenen Grammophon — die Benutzung aller geschützten Werke freigegeben wurde, während nur die ihnen im Range wesentlich nachstehenden Pianolas und ähnliche „einwirkungsfähige“ Instrumente, die nie ganz einen persönlichen

Künstlervortrag ersetzen und höheren ästhetischen Ansprüchen genügen können, in der Benutzung geschützter Werke der Einwilligung des Urhebers unterworfen wurden.

Von dem kleinen Kreis der einwirkungsfähigen Instrumente abgesehen, hatte also die Musikwerkindustrie unter dem Gesetz von 1901 eine goldene Zeit völliger Freiheit, die nur dadurch beschränkt wurde, daß dem Wortlaut des Gesetzes entsprechend die ganze Bestimmung als nur auf Werke der Tonkunst, nicht aber auf solche der Literatur anwendbar anerkannt wurde, so daß auch ein vertonter Text nur mit Genehmigung seines Urhebers zur Wiedergabe auf mechanischen Instrumenten benutzt werden durfte.

Soweit die Benutzung geschützter Musikstücke nach den Vorschriften des Gesetzes von 1901 ohne weiteres erlaubt war, war auch die Benutzung der hergestellten Vorrichtungen zu öffentlichen Aufführungen ohne Einschränkung gestattet (UG § 26). Bedingung war aber, daß bei der Übertragung auf die mechanische Vorrichtung an dem Musikstück keinerlei Änderungen vorgenommen werden durften, mit Ausnahme von Transpositionen, Herstellung von Auszügen und solchen Veränderungen, welche durch die Übertragung auf die Vorrichtung selbst bedingt waren (UG § 24); auch war eine genaue Quellenangabe, d. h. Nennung von Titel und Autornamen auf jedem Exemplar vorgeschrieben (UG § 25).

II. Die Vorschriften des Gesetzes von 1910.

Nur eine kurze Reihe von Jahren erfreute sich diese Regelung der mechanischen Benutzungsrechte ihrer Geltung. Mit Recht wurde gegen diese Bestimmungen, die ihrem Endergebnis nach die schaffenden Tonkünstler der Musikwerkindustrie gegenüber doch so gut wie rechtlos machten,

Sturm gelaufen; und nachdem zufolge der auf Deutschlands Initiative hin im Jahre 1908 zustande gekommenen Revision der Berner Übereinkunft die dieser angehörigen ausländischen Staaten sich zu grundsätzlicher Anerkennung der Autorenrechte auch gegenüber der Benutzung für mechanische Instrumente bereitgefunden hatten, hielt man auch in Deutschland die Gefahr der ausländischen Konkurrenz gegenüber der erstarkten deutschen Musikwerkindustrie für hinreichend überwunden, um an eine gesetzliche Neuregelung gehen zu können.

Diese Regelung bildete den eigentlichen Kern der Novelle vom 22. Mai 1910. Sie stellte zunächst einmal unter entsprechender Abänderung der Vorschriften des Gesetzes von 1901 fest, daß das Urheberrecht grundsätzlich auch die Übertragung des Werks auf Vorrichtungen für Instrumente, die der mechanischen Wiedergabe durch das Gehör dienen, insbesondere auf auswechselbare Scheiben, Platten, Walzen, Bänder und sonstige Zubehörstücke solcher Instrumente mit umfaßt (UG §12, Absatz 2, Ziffer 5). Fortan soll also grundsätzlich niemand mehr ohne Erlaubnis des Inhabers des Urheberrechts zur Übertragung eines geschützten Werks der Literatur oder Tonkunst auf solche Vorrichtungen berechtigt sein, so daß jeder Tondichter in der Lage ist, die Benutzung seines Werks für die mechanische Industrie überhaupt zu verbieten. Trotzdem hat das Gesetz wiederum dies ausschließliche Recht des Urhebers durch eine Ausnahmebestimmung eingeschränkt und zwar durch die neuartige Bestimmung der Zwangslizenz. Diese Vorschrift erschien nötig, um gewisse für die Allgemeinheit und namentlich für schwächere Existenzen in der Musikwerkbranche schädliche Monopolbildungen zu verhindern; denn sobald einmal der Urheber in die Lage

versetzt war, seine Rechte für die mechanischen Instrumente durch Vergebung von Lizenzen wirtschaftlich zu verwerten, mußte mit der Möglichkeit gerechnet werden, daß kapitalkräftige Verwertungsgesellschaften durch Überbieten sich in den Alleinbesitz der Lizenzen für alle geschützten Werke setzen könnten. So stellte das Gesetz im § 22 neuer Fassung folgenden Grundsatz auf: Wenn der Urheber eines Werkes der Tonkunst von seiner Befugnis zur Übertragung des Werkes auf mechanische Vorrichtungen überhaupt Gebrauch macht und also auch nur in einem einzigen Falle einem andern die Erlaubnis erteilt, das Werk zum Zwecke der mechanischen Wiedergabe gewerbsmäßig auf solchen Vorrichtungen zu vervielfältigen, so kann jeder Dritte, der im Deutschen Reiche seinen Wohnsitz oder eine gewerbliche Niederlassung hat, verlangen, daß ihm gegen eine angemessene Vergütung das Gleiche gestattet werde. Die ihm solchergestalt vom Urheber zu erteilende Lizenz erstreckt sich ohne weiteres auf das ganze deutsche Reichsgebiet, ferner aber auch auf solche ausländische Staaten, in denen die mechanische Benutzung überhaupt jedem freisteht, oder nach denen zufolge besonderer Bekanntmachung des Reichskanzlers solche Vorrichtungen auf Grund verbürgter Gegenseitigkeit ausgeführt werden dürfen. Ebenso kann der Reichskanzler unter dem gleichen Gesichtspunkte bestimmen, wieweit Personen ohne Wohnsitz oder gewerbliche Niederlassung im Inland auf Erteilung der Zwangslizenz Anspruch erheben dürfen.

Für Werke der Literatur, deren mechanische Wiedergabe ja natürlich nur auf Sprechmaschinen in Betracht kommt, gilt die Bestimmung der Zwangslizenz an sich nicht. Nur wenn der Dichter eines vertonten Textes dessen mechanische Wiedergabe in Verbindung mit der Musik gestattet, umfaßt

die Zwangslizenz auch den Text, so daß der Dichter jedem Dritten die mechanische Wiedergabe des Textes mit der Musik auf Verlangen gestatten muß. Die erste Erlaubnis zur mechanischen Benutzung einer Vokalkomposition kann der Komponist nur im Einverständnis mit dem Textdichter erteilen, selbst bei solchen kleineren Gedichten, die er ohne seine Genehmigung komponieren und drucken lassen darf (UG § 20, Absatz 3, s. auch Kapitel VIII); ist aber einmal durch die erste erlaubte mechanische Benutzung die Zwangslizenz in Kraft getreten, so ist zur Vermeidung unnötiger Komplikationen im Gesetze vorgesehen, daß der Komponist für deren Erteilung den Dichter mit zu vertreten hat, so daß ein Dritter sich wegen Erlangung der Lizenz nur mit dem Inhaber des Urheberrechts am musikalischen Teil ins Vernehmen zu setzen braucht. Er entrichtet auch die Gesamtvergütung für die mechanische Benutzung von Musik und Text nur an den Komponisten; dieser muß dann einen angemessenen Teil der Lizenzgebühr dem Textdichter herauszahlen, der zweckmäßig natürlich schon bei Erteilung der ersten Erlaubnis bestimmte Bedingungen über die Höhe seines Anteils stellen wird.

Die Genehmigung zur mechanischen Benutzung für ein bestimmtes Instrument setzt die Zwangslizenz nicht nur für Instrumente der gleichen Art, sondern für alle mechanischen Instrumente in Kraft. Wer also für Pianola oder Grammophon eine Erlaubnis erteilt hat, muß sie gegen angemessene Vergütung auch dem Fabrikanten von Orchestrions und Drehorgeln geben. Daß dieser Zustand den höheren Interessen der Kunst entspräche, wird niemand behaupten wollen. Es wäre aber praktisch undurchführbar gewesen, die Zwangslizenz etwa nur für Instrumente von gleichem künstlerischem Niveau gelten zu lassen.

Die Befürchtung, daß die Unbestimmtheit des Begriffs der „angemessenen Vergütung" zu vielen Streitigkeiten Anlaß geben würde, scheint sich erfreulicherweise nicht zu erfüllen. Im allgemeinen wird gegenwärtig eine Lizenzgebühr nach Höhe von 5 – 10 % vom Verkaufspreis jeder einzelnen Rolle, Schallplatte und dergleichen erhoben, und zwar durch Aufkleben der sogenannten Lizenzmarken. Im Streitfalle hat das Gericht die Höhe der Vergütung nach freiem Ermessen, gegebenenfalls auf Grund beigezogener Sachverständigengutachten festzusetzen.

Die Zwangslizenz begründet nicht, wie zur Vermeidung von Mißverständnissen zu betonen ist, ohne weiteres für jeden Dritten das Recht, das Werk für mechanische Vorrichtungen zu benutzen, sondern nur den Anspruch gegen den Urheber auf Erteilung einer dahingehenden Erlaubnis. Wer einfach ein der Zwangslizenz unterworfenes Werk ohne vorherige Einholung dieser Erlaubnis oder unter Mißachtung einer ausdrücklichen, wenn auch unbegründeten Verweigerung dieser Erlaubnis auf mechanische Vorrichtungen überträgt, handelt rechtswidrig und macht sich sogar strafbar. Wem die Erlaubnis seiner Ansicht nach grundlos verweigert wird, der muß erst gerichtlich feststellen lassen, daß der Urheber zur Erteilung der Erlaubnis verpflichtet ist. Zur Vermeidung unnötiger Verzögerungen kann eine solche Feststellung im beschleunigten Verfahren mittels einstweiliger Verfügung erfolgen (UG § 22c).

Die Erteilung der durch die Zwangslizenz gebotenen Erlaubnis hat durch denjenigen zu erfolgen, der im Besitz des ausschließlichen Rechts zur mechanischen Benutzung ist. Hat der Urheber also sein Urheberrecht in vollem Umfang – einschließlich der Befugnis zur mechanischen Benutzung –

einem andern übertragen, so hat nur dieser Andere die Erlaubnis zu erteilen. Das gleiche gilt, wenn der Urheber nicht das volle Urheberrecht, sondern bloß die Befugnis zur mechanischen Benutzung, diese aber in vollem Umfange ohne zeitliche oder örtliche Beschränkungen, einem anderen übertragen hat. Ist dagegen jene Befugnis nur teilweise — also nur auf bestimmte Zeit, für ein bestimmtes Land oder für bestimmte Arten Instrumente — einem andern übertragen, so bleibt der Urheber selbst allein zur Erteilung der Erlaubnis berechtigt und verpflichtet (UG § 22b).

Um den Verkehr zwischen den Komponisten und der Musikwerkindustrie zu vermitteln, ist die Anstalt für mechanisch-musikalische Rechte (kurz Ammre genannt) gegründet worden. Die ihr beitretenden Autoren übertragen ihr regelmäßig ohne Einschränkung alle ihre mechanischen Befugnisse, so daß für die ihr angeschlossenen Tonsetzer nur die Ammre die Lizenzen zu vergeben hat. Auch die zur Wahrung der Aufführungsrechte ins Leben getretene Genossenschaft deutscher Tonsetzer befaßt sich für ihre Mitglieder mit der Vergebung von solchen Lizenzen.

Alle Vorrichtungen zur mechanischen Wiedergabe eines Werkes, die erlaubterweise auf Grund der Zwangslizenz oder freiwilliger Genehmigung des Berechtigten[1] hergestellt sind, dürfen innerhalb der Länder, in denen sie verbreitet

---

[1] Die betreffende Gesetzesvorschrift spricht merkwürdigerweise diesen Grundsatz nur für die auf Grund der Zwangslizenz hergestellten Vorrichtungen aus. Seine Anwendung auf die zufolge freiwilliger Erlaubnis hergestellten erscheint aber unerläßlich, weil in diesem Falle der Lizenzerwerber unmöglich schlechter gestellt sein kann als jeder Dritte, und weil niemand einer Vorrichtung ansehen kann, ob sie auf Grund freiwilliger Erlaubnis oder auf Grund der Zwangslizenz hergestellt ist.

werden dürfen, ohne weiteres auch zu öffentlichen Aufführungen des Werkes benutzt werden, ohne daß der Urheber diese verbieten oder eine besondere Entschädigung dafür fordern dürfte. Dadurch tritt nun unter Umständen eine Beeinträchtigung wohlerworbener Rechte anderer ein. Denn wenn irgendein anderer vom Urheber das ausschließliche Aufführungsrecht erworben hatte und nun der Urheber einem Dritten die mechanische Benutzung gestattet, so wird die Ausschließlichkeit des dem andern übertragenen Aufführungsrechts dadurch geschmälert, daß nun jeder Erwerber einer mechanischen Vorrichtung damit das Werk öffentlich aufführen darf. Um hierfür einen Ausgleich zu schaffen, bestimmt das Gesetz, daß in diesem Falle der Urheber dem Inhaber des ausschließlichen Aufführungsrechts einen angemessenen Teil der empfangenen Lizenzgebühren herauszuzahlen hat (UG § 22a).

Wer auf Grund der Zwangslizenz das Recht zur mechanischen Benutzung eines Werkes erlangt hat, darf es natürlich nur hinsichtlich des Werkes selbst ausüben. Er darf also nicht den individuellen persönlichen Vortrag eines Künstlers, der in der von einem anderen aufgenommenen Notenrolle oder Schallplatte fixiert ist, nachahmen, denn dieser Vortrag ist nach dem Gesetz wie die selbständige Bearbeitung eines Werkes gegen unerlaubte Vervielfältigung geschützt; vielmehr darf er nur das Werk selbst neu in beliebiger Weise für mechanische Vorrichtungen aufnehmen und vervielfältigen.

Hinsichtlich der Zulässigkeit von Änderungen und der Pflicht zur Quellenangabe sind die bereits dargelegten Vorschriften des Gesetzes von 1901 auch für die auf Grund der Zwangslizenz hergestellten Vorrichtungen in Kraft geblieben.

III. Die Übergangsvorschriften.

Es war leider mit Rücksicht auf die Interessen der Musikwerkindustrie nicht möglich, die neuen Gesetzesvorschriften sofort für alle existierenden Werke der Tonkunst an Stelle der früher geltenden in Kraft zu setzen. Denn die Fabriken, die vor 1910 ungehindert die ganze erschienene Musikliteratur für ihre Zwecke benutzen durften und zu diesem Zwecke zahllose wertvolle Vorrichtungen (Schablonen, Matritzen usw.) hergestellt hatten, wären unheilbar geschädigt worden, wenn durch die plötzliche unbeschränkte Einführung der neuen Vorschriften diese Vorrichtungen unverwertbar geworden wären. Man mußte sich deshalb zu einer Übergangsvorschrift entschließen, wonach alle Werke der Tonkunst, die vor dem 1. Mai 1909 nachweislich überhaupt einmal erlaubterweise, d. h. auf Grund der damals für die nichteinwirkungsfähigen Instrumente bestehenden allgemeinen gesetzlichen Befugnis, für Vorrichtungen zur mechanischen Wiedergabe benutzt worden sind, dauernd unter dem bisherigen Rechte bleiben und also auch fernerhin unbeschränkt und ohne Pflicht zur Zahlung einer Lizenzgebühr für alle mechanischen Instrumente mit Ausnahme der einwirkungsfähigen benutzt werden dürfen (UG § 63a Satz 1). Man wählte, obwohl das Gesetz erst am 9. September 1910 in Kraft trat, als Stichtag den 1. Mai 1909, um zu verhindern, daß in der Zwischenzeit noch schnell recht viele, bisher unbenutzte Werke einer mechanischen Benutzung unterzogen und so dem Herrschaftsbereich des neuen Gesetzes entrückt würden. Nur diejenigen Werke also, die vor dem 1. Mai 1909 niemals für nichteinwirkungsfähige Instrumente benutzt worden sind, und natürlich auch alle nach diesem Zeitpunkt erschienenen Werke,

bei denen dies ohnehin ausgeschlossen ist, treten unter die Herrschaft der neuen Bestimmungen. Die gesamte Musikliteratur zerfällt demnach in zwei große Gruppen, von denen hinsichtlich der mechanischen Benutzung die eine dem alten Gesetz von 1901, die andere den neuen Bestimmungen von 1910 untersteht. Dieser Zwiespalt wird noch Jahrzehnte dauern, solange nämlich, bis die letzten der ersten Gruppe angehörigen Werke frei geworden sind. Zu welcher Gruppe ein bestimmtes Werk gehört, ist für den einzelnen natürlich schwer festzustellen, doch führen die genannten beiden Anstalten hierüber möglichst genaue Register und erteilen jedem Interessenten Auskunft.

Eine eigentümliche Mittelstellung nehmen die Werke ein, die nicht vor dem 1. Mai 1909, sondern zwischen diesem Zeitpunkt und dem Inkrafttreten des neuen Gesetzes (9. September 1910) auf Grund der zu dieser Zeit nach dem alten Recht noch bestehenden allgemeinen Benutzungsfreiheit erstmalig zur Herstellung mechanischer Vorrichtungen für nichteinwirkungsfähige Instrumente verwendet worden sind. Diese Werke sind grundsätzlich vom 9. September 1910 ab dem neuen Gesetz unterstellt und dürfen also für mechanische Zwecke nur dann benutzt werden, wenn der Urheber freiwillig oder auf Grund der seitdem entstandenen Zwangslizenz seine Erlaubnis dazu gibt. Nur insofern besteht für sie eine Ausnahme, als die bis zum Inkrafttreten des Gesetzes hergestellten Schablonen, Formen, Matrizen und sonstigen Herstellungsvorrichtungen noch während einer Nachfrist von 6 Monaten, also bis 9. März 1911, zur Herstellung von Schallplatten und anderen mechanischen Vorrichtungen benutzt werden durften (UG § 63a Satz 2). Die Verbreitung der innerhalb dieser Frist hergestellten Vorrichtungen ist

ebenso wie ihre Benutzung zu öffentlichen Aufführungen auch fernerhin zulässig, begründet jedoch nicht die Zwangslizenz.

Außerordentlich kompliziert gestalten sich die Übergangsvorschriften für die einwirkungsfähigen Instrumente (UG §63a, Absatz 2). Diese sind nach dem Gesetze von 1910, wie schon erwähnt, den nichteinwirkungsfähigen vollkommen gleichgestellt; doch beschränkt sich diese Gleichstellung auf diejenigen Werke der Tonkunst, die erst nach dem 9. September 1910 entstanden sind. Hinsichtlich der vor diesem Zeitpunkt vollendeten Werke ist folgendes zu unterscheiden: Hatte der Urheber einem anderen sein Recht zur Benutzung für einwirkungsfähige Instrumente — entweder für sich allein oder in Verbindung mit der Übertragung des Urheberrechts überhaupt — übertragen, so bleibt das Werk gegenüber den einwirkungsfähigen Instrumenten nach Maßgabe des früheren Gesetzes geschützt; die Benutzung für solche ist also nach wie vor an die Bewilligung des Berechtigten gebunden, auch wenn es gegenüber den nichteinwirkungsfähigen Instrumenten der Zwangslizenz unterliegt. Hatte der Urheber dagegen eine solche Übertragung nicht vorgenommen, sondern war er zur Zeit des Inkrafttretens des Gesetzes noch selbst Inhaber jenes Rechts, so tritt das Werk unter das neue Recht und unterliegt also der Zwangslizenz auch gegenüber den einwirkungsfähigen Instrumenten, sobald der Berechtigte eine Erlaubnis zur Benutzung für ein mechanisches Instrument irgendwelcher Art erteilt. Eine vor dem 9. September 1910 erteilte Erlaubnis zur Benutzung für einwirkungsfähige Instrumente begründet jedoch die Zwangslizenz nicht.

VIII. Kapitel.

Komponist und Textdichter.

Werden geschützte Werke der Literatur, zu denen auch geschützte Übersetzungen von an sich nicht schutzberechtigten Werken zu rechnen sind, als Text zu Werken der Vokalmusik verwandt, so verlieren sie dadurch selbstverständlich nicht ohne weiteres ihren Urheberrechtsschutz. Es besteht vielmehr bei einem solchen Werke der Vokalmusik selbständig neben dem Urheberrecht des Komponisten an der Musik ein solches des Dichters am Text, das an sich die ausschließliche Befugnis zu dessen Vervielfältigung und gewerbsmäßiger Verbreitung und, falls es sich um ein Bühnenwerk handelt, auch die zu seiner öffentlichen Aufführung in sich schließt.

Das ausschließliche Vervielfältigungs- und Verbreitungsrecht des Dichters ist aber dadurch eingeschränkt, daß unter gewissen Voraussetzungen dem Komponisten eines geschützten Textes die Vervielfältigung und Verbreitung des Textes in bestimmtem Umfang ohne Einwilligung des Dichters gestattet ist. Diese Voraussetzungen sind folgende (UG § 20):

1. Es dürfen nur Gedichte von geringem Umfange oder kleinere Teile einer Dichtung verwendet werden.

2. Der Text muß bereits erschienen sein, sei es in einem Buche, einer Zeitschrift oder auch nur als Text von anderen Kompositionen.

3. Der Text muß für eine neue Komposition verwendet werden, darf also nicht in der Weise benutzt werden, daß

er einem schon vorhandenen Tonstück untergelegt wird[1].

Eine exakte Bestimmung des Begriffs der „Gedichte von geringem Umfange" ist natürlich ebensowenig möglich wie desjenigen der „kleineren Teile" einer Dichtung. Was das Gesetz damit gemeint hat, läßt sich aber einigermaßen aus dem Zwecke der Vorschrift beurteilen. Ihr liegt offenbar einmal eine rein künstlerische Erwägung, nämlich die Berücksichtigung des intuitiven Schaffensprozesses zugrunde. Wohl die Mehrzahl der Liedkompositionen entsteht nicht auf Grund mühevollen Suchens nach geeigneten Texten, sondern infolge einer spontanen, sich beim Lesen des Gedichtes entwickelnden musikalischen Eingebung, mag auch bis zur endgültigen künstlerischen Formulierung immer noch ein ziemlich langer Weg sein. Soll nicht diese Eingebung in nichts zerflattern oder wenigstens Frische und Wachstumskraft einbüßen, so hat der Komponist nicht Zeit, erst mit dem Textdichter oder dessen Verleger lange zu verhandeln, ob und unter welchen Bedingungen ihm die Benutzung des Textes gestattet werden soll. Diese Erwägung führt zu dem Ergebnis, daß jene Ausnahmebestimmung für solche musikalische

[1] Ob man von einer Benutzung eines Gedichtes als Text zu einem Werke der Tonkunst sprechen kann, wenn es nicht eigentlich vertont, sondern melodramatisch behandelt wird, ist fraglich. Da aber beim modernen Melodram mindestens in rhythmischer Hinsicht eine musikalische Bearbeitung des Gedichtes stattfindet und die Wahl der Tonhöhe und der Sprachmelodie — wenn sie nicht, wie bei Schönberg, sogar vorgeschrieben ist — sich ebenfalls innerhalb eines gewissen dem Vortragenden überlassenen Spielraums im Einklang oder in sinnvollem Widerspruch mit der Harmonie bewegen muß, und da auch moderne Textvertonungen (wie z. B. viele Stellen der „Elektra") sich oft nur noch durch die Notierung vom melodramatischen Vortrag unterscheiden, kann man sehr wohl die melodramatische Behandlung als Vertonung im Sinne des § 20 UG gelten lassen.

Werke gelten soll, die einer durch Lesen des Gedichtes erweckten, schnell zu bestimmter Formgebung sich entwickelnden musikalischen Inspiration ihr Dasein verdanken; für sie soll dem Tondichter das ganze Reich der Poesie schrankenlos offen stehen, während für größere Werke, deren Konzeption ein ungleich stärkeres Maß schaffender Arbeit bedingt, der allgemeine Grundsatz maßgebend bleiben soll, daß man ein fremdes Geisteswerk nicht ohne Zustimmung seines Schöpfers benutzen darf. Danach kommt die vom Gesetz festgelegte Befugnis zur freien Benutzung von Texten in erster Linie für den gesamten Bereich der Liedkomposition in Betracht, und zwar sowohl für das einstimmige, wie für das Chorlied, während mehrsätzige Chorwerke, namentlich Oratorien und Kantaten, nicht mehr darunter einzubeziehen sind. Es kommt aber nur auf den Umfang der benutzten Dichtung an, nicht auf den der Komposition; ein Werk wie Regers „Gesang der Verklärten“, in dem ein zwölfzeiliges Gedicht in einer Komposition von fast halbstündiger Dauer wiedergegeben ist, ist also immer noch als Vertonung eines kleineren, ohne Genehmigung des Textdichters verwendbaren Gedichtes anzusehen. Wo man die äußerste Grenze der Gedichte von geringem Umfang und der kleineren Teile einer Dichtung zu ziehen hat, ist mehr oder weniger Sache des Gefühls; Dichtungen wie der „Erlkönig“, „Herr Oluf“, „Der Nöck“ wird man noch allenfalls als Gedichte von geringem Umfange, das von Brahms vertonte Fragment aus Goethes „Harzreise“ noch als kleineren Teil einer Dichtung ansehen können, während Balladen wie der „Taucher“, oder „Kaiser Rudolfs Ritt zum Grabe“, nicht mehr als frei benutzbare Texte gelten können. Liederzyklen wie „Frauenliebe und Leben“, die schon als geschlossenes Ganzes

der Feder des Dichters entflossen sind, kann man ebenfalls nicht mehr als Gedichte von geringem Umfang betrachten, während man die Vertonung einzelner, in loserem Zusammenhang stehender und vom Dichter nicht als geschlossener Zyklus gedachter Gedichte in Form eines Liederkreises nach Art der „Dichterliebe" als zulässig ansehen muß.

Bei alledem ist davon auszugehen, daß das Gesetz mit der Erwähnung der Gedichte und Teile von Dichtungen offenbar nicht eine Beschränkung seines Anwendungsgebietes auf literarische Werke in gebundener oder gar gereimter Form beabsichtigt haben kann, sondern darunter zweifellos auch formell in Prosa stehende Werke gemeint hat, sobald sie als Texte von Kompositionen in Betracht kommen; Stücke aus den eine Fülle von Kompositionstexten enthaltenden Prosadichtungen Nitzsches sind also in diesem Sinne ohne weiteres als kleinere Teile von Dichtungen anzusehen.

Eine sehr bedeutungsvolle Ausnahme macht das Gesetz aber nun insofern, als ein Recht zur freien Benutzung grundsätzlich nicht gegenüber solchen Dichtungen besteht, die ihrer Gattung nach zur Komposition bestimmt sind. Dies ist dann der Fall, wenn sich aus dem Titel, der Form oder einer ausdrücklichen Anweisung die Bestimmung der Dichtung zum Kompositionstext ergibt und ihre Beschaffenheit auch tatsächlich diese Bestimmung innerlich rechtfertigt, insofern daraus die Intention des Dichters zu erkennen ist, daß das Werk nicht oder nicht in erster Linie als Literaturwerk, sondern in Verbindung mit einer dazu geschaffenen Vertonung seine ästhetische Wirkung ausüben soll. Der bloße Wunsch des Verfassers, daß seine Gedichte gesungen werden sollen (wie sie Goethe in seinem ersten Gedichtzyklus im Schlußstück „An Lina" ausgesprochen hat), genügt also nicht, falls

sich nicht aus der Gattung der Dichtung diese Zweckbestimmung unverkennbar ergibt. Zum richtigen Verständnis der Bestimmung ist zu berücksichtigen, daß sie ihrem Ursprung nach auf § 48 des Gesetzes von 1870 zurückgeht, wonach von der freien Benutzung solche Texte ausgenommen sein sollten, die „ihrem Wesen nach nur für den Zweck der Komposition Bedeutung haben, namentlich Texte zu Opern und Oratorien". Zweifellos zielte auch die erwähnte Bestimmung des Gesetzes wesentlich auf Texte zu Oratorien und Opern hin, vermied aber die Nennung jener Begriffe deshalb, weil beide musikgeschichtlich – jener schon durch Mendelssohn, dieser durch Richard Wagner – ins Schwanken geraten waren. Trotzdem darf die Bestimmung in ihrer Anwendung nicht auf solche Werke beschränkt werden, sondern gilt z. B. auch für Couplets und ähnliche Texte.

Diejenigen Gedichte und Teile von Dichtungen, deren Benutzung nach diesen Grundsätzen dem Komponisten freisteht, darf er ohne Rücksicht auf den entgegenstehenden Willen des Dichters vervielfältigen und gewerbsmäßig verbreiten lassen, jedoch *nur in Verbindung mit seiner Komposition*. Beim nicht durchkomponierten Strophenlied genügt es natürlich, wenn nur die erste Strophe unter die Gesangsnoten gesetzt, die übrigen aber anschließend in geschlossenem Satz gedruckt werden. Für sich allein darf der Text nur auf Programmen, die ausschließlich zur Abgabe an die Konzertbesucher bestimmt sind, wiedergegeben werden. Jede andere Vervielfältigung des Textes mit oder ohne die Musik ist dem Komponisten untersagt. Namentlich ist er nicht befugt, die Vervielfältigung durch Übertragung auf mechanische Vorrichtungen, besonders Schallplatten, vorzunehmen oder einem anderen zu gestatten; hier bewendet es vielmehr bei

den im vorigen Kapitel dargelegten Vorschriften, wonach zunächst der Textdichter das ausschließliche Recht zur Benutzung seiner Dichtung für mechanische Instrumente hat, durch Ausübung dieses Rechts aber der Zwangslizenz unterworfen wird.

Dem Komponisten obliegt bei der erlaubten Wiedergabe fremder Texte die auch in den meisten anderen Fällen erlaubter Benutzung (vergleiche Kapitel VI, Abschnitt II, Kapitel VII) bestehende Rechtspflicht, auf jedem Exemplar die Quelle, also den richtigen Titel und den Verfasser des Gedichtes, bei anonym erschienenen Dichtungen auch den Verlag oder die Zeitschrift, anzugeben. Auch darf er an dem Text keinerlei Änderungen vornehmen (UG § 24). Deshalb erscheinen auch Kürzungen der Textvorlage unzulässig, denn obschon ihm die Vertonung von „kleineren Teilen" einer Dichtung gestattet ist, muß er diese doch als Teile äußerlich kenntlich machen und darf sie nicht etwa so kombinieren, daß sie der künstlerischen Absicht des Dichters zuwider als einheitliche Dichtung erscheinen.

Eine freie Benutzung fremder literarischer Werke, durch deren Neudichtung der Komponist ein eigentümliches Geisteserzeugnis hervorbringt, ist ihm natürlich nach den allgemeinen Grundsätzen (vergleiche Kapitel V) immer gestattet. Dabei ist nur zu beachten, daß in einigen Fällen das Gesetz auch eine freie Benutzung zur Hervorbringung einer eigentümlichen Schöpfung dem Urheber vorbehält, nämlich in den Fällen der Dramatisierung einer Erzählung und der erzählenden Wiedergabe eines Dramas (UG § 12, Absatz 2, Ziffer 3), von denen allerdings nur der erste hier in Betracht kommt. Bei der bitteren Not an wertvollen Operndichtungen, die in immer stärkerem Maße die modernen Tondichter zur Selbstschöpfung ihrer Bücher treibt, bietet die erzählende Literatur

natürlich in erster Linie eine geeignete Auswahl dramatisierbarer Stoffe. Eine solche Dramatisierung einer Erzählung ist aber, solange die Erzählung geschützt ist, ihrem Urheber vorbehalten, so daß jeder andere sie nur mit dessen Genehmigung zu einer Dramatisierung benutzen kann. Eine Dramatisierung einer Erzählung liegt natürlich nur dann vor, wenn deren selbständig erfundener Handlungsinhalt in seinen wesentlichen Zügen in einem Bühnenstück wiedergegeben wird, mag auch regelmäßig ein Teil der Romanhandlung in die Vorfabel oder in die Zwischenakte verlegt werden. Dagegen kann man die Benutzung einzelner Situationen, Motive, Charaktere usw. eines Buchs zur Herstellung eines im wesentlichen eine neue Handlung wiedergebenden Dramas nicht mehr als Dramatisierung bezeichnen, sondern muß sie für allgemein statthaft erklären. Soweit der Stoff des Romans nicht freie Erfindung des Autors, sondern der Geschichte oder älteren gemeinfreien Werken entnommen ist, kann natürlich der Schriftsteller ein ausschließliches Dramatisierungsrecht daran überhaupt nicht beanspruchen.

Noch weniger wie die Dramatisierung einer fremden Erzählung kann natürlich die Umarbeitung eines Schauspiels in eine Operndichtung für zulässig angesehen werden, selbst wenn unter Beibehaltung des wesentlichen Handlungsinhalts der Dialog vollkommen umgestaltet wird, wie dies z. B. bei Schillings-Gerhäusers „Moloch" mit dem Hebbelschen Fragment geschah. Denn wenn das Gesetz dem Urheber einer Erzählung ihre dramatische Wiedergabe (und umgekehrt) vorbehält, kann es nicht in seinem Willen gelegen haben, die Umdramatisierung eines bereits in Dramenform gebrachten Stoffes, die gegenüber jenen Umarbeitungsarten doch viel weniger selbständig ist, freizugeben.

Die Hauptfälle, in denen der Komponist zur Vervielfältigung geschützter Texte die Genehmigung des Dichters braucht, sind also:

1. die Benutzung von noch nicht erschienenen Dichtungen jeder Art,

2. die Benutzung erschienener größerer Gedichte oder größerer Teile von Dichtungen,

3. die Benutzung von Dichtungen, die ihrer Gattung nach zur Komposition bestimmt sind,

4. die Umarbeitung von Erzählungen oder Schauspielen zu Operndichtungen.

Zur Veranstaltung öffentlicher Aufführungen ist in diesen Fällen die Zustimmung des Dichters natürlich nur dann nötig, wenn ihm überhaupt ein ausschließliches Recht zu einer solchen Wiedergabe zusteht. Dies ist zunächst durchweg der Fall bei noch nicht erschienenen Dichtungen, deren öffentlicher Vortrag — mit oder ohne Musik — ja dem Dichter vorbehalten ist (Kapitel IV, S. 33), während hinsichtlich erschienener Dichtungen ein solches Recht nur in Betracht kommt, soweit es sich um bühnenmäßige Aufführung eines dramatischen Werkes handelt. Demnach hat der Verfasser erschienener Texte von Liedern, Oratorien, Kantaten und sonstigen nichtdramatischen Werken, wenn nicht durch besondern Vertrag etwas anderes festgesetzt ist, keinen Einfluß auf die Ausübung des Aufführungsrechts und keinen Anteil an den Aufführungsabgaben; ebensowenig kann der Verfasser einer erschienenen Operndichtung solche für konzertmäßige Aufführungen der Oper beanspruchen.

Abgesehen von den praktisch wohl kaum in Betracht kommenden Aufführungen von Werken, deren Text noch nicht erschienen ist, würde also ein Dritter, der ein Werk

mit Text öffentlich aufführen will, neben der Erlaubnis des Tondichters die des Textdichters nur dann brauchen, wenn es sich um die bühnenmäßige Aufführung musikdramatischer Werke handelt. Aber auch für diese Fälle bestimmt das Gesetz (UG § 28), daß der Inhaber des Urheberrechts am musikalischen Teil Dritten gegenüber hinsichtlich der Erteilung der Aufführungserlaubnis den Textdichter mit zu vertreten hat und in seinem Namen die Erlaubnis erteilen kann. Ein Dritter kann also das Recht zur bühnenmäßigen Aufführung einer Oper vom Komponisten allein erwerben und braucht sich nicht darum zu kümmern, ob dieser auch zur Verfügung über das Aufführungsrecht des Dichters befugt ist. Nur wenn ihm bekannt ist, daß der Komponist tatsächlich kein Recht zu einer solchen Verfügung besitzt, weil er die Dichtung ohne Genehmigung ihres Urhebers benutzt hat, kann der Dritte sich nicht auf eine ihm vom Tondichter erteilte Aufführungserlaubnis berufen.

Ist das Urheberrecht an der Musik erloschen, aber am Text noch in Kraft, so muß sich der Veranstalter einer Aufführung die Erlaubnis vom Textdichter verschaffen, falls diesem eine ausschließliche Befugnis zur öffentlichen Aufführung oder zum öffentlichen Vortrag der Dichtung zusteht.

Die Vorschrift, daß der Komponist den Textdichter in Erteilung der Aufführungserlaubnis zu vertreten hat, bezieht sich übrigens nicht auf solche Werke, bei denen die Musik nicht als gleichbedeutender Faktor des Gesamtwerkes neben dem Text steht, sondern hinter ihm zurücktritt; sie kommt also namentlich für Schauspiele mit Bühnenmusik, Possen mit Gesangseinlagen und aus Schauspiel und Oper gemischte Werke (Hoffmannsthal – Strauß' „Bürger als Edelmann" mit „Ariadne auf Naxos") nicht in Betracht.

Über das innere Rechtsverhältnis zwischen dem Komponisten und dem Dichter eines nicht zur musikalischen Benutzung freien Textes fehlen besondere gesetzliche Vorschriften vollständig. Es empfiehlt sich deshalb in jedem Falle, wo ein Dichter einem Komponisten die Vertonung einer Dichtung, insbesondere eines Bühnenwerkes, gestattet, das gegenseitige Verhältnis und namentlich die Honorarfrage durch Vertrag möglichst genau zu regeln. Erfolgt eine solche Vereinbarung nicht, so ist von Fall zu Fall zu entscheiden, ob und in welchem Umfange etwa der Textdichter vom Komponisten eine Vergütung zu beanspruchen hat. Grundsätzlich wird man eine Pflicht hierzu in solchen Fällen annehmen können, wo der Komponist vom Textdichter die Erlaubnis erhält, über das Vervielfältigungsrecht am Gesamtwerke zu verfügen und es also selbständig einem Dritten in Verlag zu geben. Auch in diesen Fällen dürfte aber eine Honorarpflicht des Komponisten nur in dem Umfange bestehen, daß dieser von dem empfangenen Verlagshonorar einen angemessenen Teil dem Dichter herauszugeben hat, während bei honorarfreier Überlassung des Werkes an einen Verleger auch dem Dichter keine Vergütung gezahlt werden muß. Ist die Zustimmung zur Benutzung eines kleineren Gedichts nur deshalb nötig, weil es noch nicht erschienen ist, so wird man im allgemeinen annehmen können, daß die Überlassung aus Gefälligkeit ohne Anspruch auf Vergütung erfolgen soll; dagegen ist regelmäßig das Gegenteil bei solchen Texten anzunehmen, die ihrer Gattung nach zur Komposition bestimmt sind, denn hier spricht die Vermutung von vornherein dafür, daß der Dichter diese einzige mögliche Verwertungsart seiner Arbeit nicht unausgenutzt lassen wollte. Kann nach dem

Inhalte der erteilten Erlaubnis der Komponist das Werk nicht selbständig, sondern nur unter Mitwirkung des Textdichters in Verlag geben, so kommt eine Honorarpflicht unter ihnen nicht in Betracht, weil es dann Sache des Dichters ist, sich vom Verleger unmittelbar eine Vergütung versprechen zu lassen. Jedoch ist in allen Fällen, wo dem Dichter ein ausschließliches Aufführungsrecht zusteht, in dessen Ausübung ihn der Tondichter gesetzlich zu vertreten berechtigt ist, unbedingt anzunehmen, daß der Komponist dem Dichter einen angemessenen Teil der erzielten Aufführungsabgaben herauszugeben hat. Hat jemand zufolge ausdrücklichen Auftrags eines Komponisten für diesen einen Text hergestellt oder bearbeitet, so besteht natürlich eine Verpflichtung zur Zahlung einer angemessenen Vergütung ohne Rücksicht darauf, ob der Komponist selbst aus dem Werke durch Verlag oder Aufführung einen Gewinn erzielt. Ist die Vergütung in diesem Falle vertragsmäßig bestimmt, so hat im Zweifel der Dichter außer dieser weiter keinen Anteil an Aufführungsabgaben zu beanspruchen.

Durch die ausdrückliche Annahme eines Textes zur Komposition entsteht für den Komponisten niemals die Pflicht, die Vertonung wirklich auszuführen und zu veröffentlichen. Dies gilt auch dann nicht, wenn der Text etwa auf ausdrückliche Bestellung des Komponisten hergestellt worden ist. Im ersteren Falle wird man dem Textdichter, wenn der Komponist nachträglich die Ausführung der Vertonung ablehnt, einen Anspruch auf angemessene Vergütung nur dann zubilligen können, wenn ihm nachweislich durch die Überlassung des Textes an den Komponisten eine andere Gelegenheit, durch eine solche Verwendung ein Honorar zu erzielen, entgangen ist. Bei Herstellung eines Textes auf

Bestellung wird sein ohnehin entstandener Honoraranspruch durch die Ablehnung der Vertonung nicht berührt; höchstens muß der Dichter sich auf dieses Honorar anrechnen lassen, was er durch anderweite Verwertung seiner Arbeit erzielt oder in jedem Falle erzielen könnte.

Eine ebenfalls vom Gesetz nicht entschiedene, wichtige Frage ist es, wieweit ein Textdichter, der einem Komponisten sein Werk zur Vertonung überläßt, berechtigt bleibt, andern Komponisten für denselben Text die gleiche Erlaubnis zu geben. In allen Fällen, wo eine Honorarpflicht für die Überlassung nicht besteht, kann man ihm in Ermangelung anderer Abreden keine Beschränkung hierin zumuten. Beim Vorliegen einer Honorarpflicht muß man dagegen eine stillschweigende Vereinbarung annehmen, daß der Textdichter keinem andern Komponisten die Benutzung gestatten darf, wenigstens solange nicht, als die erste Komposition noch eine wirtschaftliche Verwertung gestattet. Ist diese dagegen infolge mangelnden Erfolges wieder aus der Öffentlichkeit verschwunden oder innerhalb so langer Frist überhaupt nirgends zur Annahme gekommen, daß auf eine solche nicht mehr gerechnet werden kann, so wäre es eine unbillige Zumutung für den Textdichter, wenn man ihm nicht das Recht zugestehen wollte, mit einem andern Komponisten sein Glück zu versuchen. Der Textdichter hingegen kann seinerseits niemals einen Anspruch gegen den Komponisten erheben, daß dieser seine zu dem Text geschaffene Musik nicht anderweit ohne diesen verwerte.

IX. Kapitel.

Die Übertragung des Urheberrechts.

Der Urheber schafft für die Öffentlichkeit und bedarf deshalb der Mitteilung seines Werkes an diese, wenn es ihm in idealer oder materieller Beziehung Erfolg bringen soll. Diese Mitteilung kann er zwar auch in Person bewirken, wenn er sein Werk im Selbstverlag erscheinen läßt und selbst Aufführungen davon veranstaltet; in weitaus den meisten Fällen bedient er sich aber zur Erreichung seines Zwecks der Vermittlung anderer, und zwar zur Ausübung seines Vervielfältigungs- und Verbreitungsrechts des Verlegers, zu der des Aufführungsrechtes der reproduzierenden Künstler.

Hierbei kann er verschiedene Wege einschlagen, nämlich

1. sein Urheberrecht selbst einem anderen übertragen,

2. die Ausübung einzelner Bestandteile dieses Rechts, namentlich des Vervielfältigungs- und Verbreitungsrechtes oder des Aufführungsrechts einem andern überlassen.

Der wichtigste der Fälle der zweiten Art ist der sogenannte Verlagsvertrag, dessen Wesen darin besteht, daß der Urheber, der an sich Inhaber des Urheberrechts bleibt, die Ausübung seines Rechts zur Vervielfältigung und gewerbsmäßigen Verbreitung einem Verleger auf dessen eigene Rechnung überläßt. Dieser Vertrag ist scharf von der Übertragung des Urheberrechts selbst zu unterscheiden, und zwar gerade mit Rücksicht auf den leider vielfach sehr ungenauen Sprachgebrauch, der sehr oft von Verlagsvertrag spricht, wo eine Übertragung des Urheberrechts beabsichtigt

ist, oder gar noch die veralteten Begriffe der Übertragung des „Verlagseigentums“, „nutzbaren Eigentums“ u. a. anwendet, wodurch oft unheilbare Schwierigkeiten hervorgerufen werden. Namentlich kommen auch häufig Verträge vor, die äußerlich als Verlagsverträge gefaßt sind, zugleich aber die Bestimmung enthalten, daß das Urheberrecht übertragen wird. Ein solcher Vertrag ist kein Verlagsvertrag im Rechtssinne, weil dessen Wesen eben darin besteht, daß nicht das volle Urheberrecht übertragen, sondern nur die Ausübung der Vervielfältigungs- und Verbreitungsbefugnis einem anderen überlassen wird; rechtlich charakterisiert er sich also als Urheberrechtsübertragung, und die darin enthaltenen verlagsrechtlichen Bestimmungen haben nur insofern Bedeutung, als sie nach Möglichkeit zur Auslegung des Vertragswillens der Beteiligten herangezogen werden können.

In diesem Kapitel soll zunächst die Übertragung des Urheberrechts besprochen werden, während im X. Kapitel die vertragsmäßige Überlassung des Vervielfältigungs- und Verbreitungsrechts (Verlagsvertrag und verwandte Verträge) und im XI. Kapitel die vertragsmäßige Überlassung des Aufführungsrechtes behandelt werden sollen.

Vorausgeschickt sei, daß auf literarischem Gebiet der Verlagsvertrag ohne Übertragung des Urheberrechts die vorherrschende Regel bildet. Auf dem Gebiete der Tonkunst dagegen pflegt, wenigstens soweit es sich um nichtdramatische Werke handelt, ganz überwiegend dem Verleger das Urheberrecht übertragen zu werden, während bei musikdramatischen Werken, bei denen der Schwerpunkt der wirtschaftlichen Ausnutzung weniger im Notenvertrieb als in der Ausübung des Aufführungsrechts liegt, die Autoren meist

Inhaber des Urheberrechts bleiben und nur Verlagsverträge abschließen oder aber das Werk im Selbstverlag oder Kommissionsverlag (siehe Kapitel X) erscheinen lassen. Das Interesse des Musikverlegers wird jedenfalls bei Übertragung des Urheberrechts am besten gewahrt, denn wenn er einmal die hohen Kosten des Notenstichs aufwenden will, so muß er vor allem darauf bedacht sein, daß ihm das Recht der Vervielfältigung und Verbreitung dauernd verbleibt und er in der Verwertung des Werks vom Urheber möglichst unabhängig wird. Mit Recht stellt deshalb die Mehrzahl der Musikalienverleger bei Annahme eines Werks die Bedingung, das ihnen das Urheberrecht übertragen werde; ja meist wird noch darüber hinaus der vertragsmäßige Verzicht auf gewisse unten näher zu erörternde Beschränkungen verlangt, denen der Erwerber des Urheberrechts nach dem Gesetze unterliegt.

Das Wesen der Urheberrechtsübertragung besteht darin, daß ein anderer als der wirkliche Urheber durch Vertrag rechtlich an seine Stelle tritt und damit die Befugnis erhält, das Werk in seiner ihm vom Urheber gegebenen individuellen Form wirtschaftlich durch Ausübung der dem Urheber vom Gesetz verliehenen Befugnisse in derselben Weise auszunutzen, wie es der Urheber selbst könnte. Alle aus dem Werke zu erzielenden Einnahmen fließen ihm zu. Eingriffe dritter in das Urheberrecht darf er, und zwar nur er allein, nicht mehr der Urheber selbst, verfolgen. Sogar der Urheber selbst macht sich ihm gegenüber einer Rechtsverletzung schuldig, wenn er über das Werk in einer dem Inhaber des Urheberrechts vorbehaltenen Weise verfügt. Der Erwerber kann

das Urheberrecht durch Vertrag einem anderen weiterübertragen. Bei seinem Tode geht es auf seine Erben über; er kann auch testamentarisch beliebig darüber verfügen.

Immerhin wird durch die Übertragung des Urheberrechts das wirtschaftliche und ideelle Band zwischen dem Urheber und seinem Werke nicht ganz zerschnitten. Es bleibt nicht nur die Abhängigkeit der Schutzfrist von der Lebensdauer des Urhebers als untrennbare Verbindung bestehen, sondern das Werk trägt auch fernerhin seinen Namen, und der Erwerber des Urheberrechts darf diesen bei Veröffentlichungen aller Art nicht ändern oder weglassen (UG § 9). Das gleiche gilt von dem Titel, den der Urheber dem Werke gegeben hat. Überhaupt aber bedingt die geistige Schöpferschaft einen auch gesetzlich anerkannten Anspruch gegen den Erwerber des Urheberrechts, daß das Werk nur in der ihm von seinem Urheber gegebenen Gestalt an die Öffentlichkeit trete; deshalb ist es dem Erwerber sowohl bei der Vervielfältigung wie bei öffentlichen Aufführungen untersagt, am Inhalte des Werkes Kürzungen, Zusätze oder sonstige Änderungen vorzunehmen (UG § 9). Nur diejenigen Änderungen sind ihm gestattet, zu denen der Urheber nach Treu und Glauben seine Einwilligung nicht versagen kann. Dieser darf also solchen Änderungen nicht widersprechen, die keine Verletzung seiner Künstlerehre oder seiner sonstigen ideellen oder materiellen Interessen bedeuten würden, oder durch ein wesentlich stärkeres berechtigtes Interesse des Erwerbers gefordert werden. Solche Änderungen sind namentlich die Beseitigung technischer Unmöglichkeiten (z. B. unausführbarer Töne einzelner Instrumente), zweckmäßige Änderungen in der Schlüsselvorzeichnung oder in der Notierung transponierender Instrumente, die Beifügung von

Erleichterungen bei übermäßig schweren Stellen und von Hinweisen auf mögliche Kürzungen, die Abänderung anstößiger Textstellen und ähnliches[1]. Je geringer der Kunstwert des Werkes, um so nachsichtiger wird man natürlich in bezug auf erlaubte Änderungen sein müssen. Es steht selbstverständlich den Vertragschließenden frei, bei Übertragung des Urheberrechts zu vereinbaren, daß dem Erwerber in weiterem Umfange das Recht zu Änderungen zukommen soll, als dies nach dem Gesetz der Fall ist. Beanstandet der Urheber bei Rückgabe einer ihm überlassenen Korrektur darin enthaltene erkennbare Änderungen nicht, so gelten sie in diesem Sinne als genehmigt.

Eine weitere Verbindung des Urhebers mit seinem Werke ergibt sich als Folge des Grundsatzes, daß sich das übertragene Urheberrecht nur auf das Werk in seiner ihm vom Urheber gegebenen individuellen Form erstreckt und dieser also trotz der Übertragung berechtigt bleibt, die in seinem Werke niedergelegten Ideen anderweit individuell zu formulieren und ohne Rücksicht auf den Erwerber des Urheberrechts auszunutzen. Das Gesetz hat nämlich dies Recht durch die Bestimmung (UG § 14) gesichert, daß eine Anzahl bestimmter Befugnisse bei der Urheberrechtsübertragung dem Urheber ohne weiteres verbleiben sollen, falls nichts anderes vereinbart wird. So bleibt ihm bei Werken der Literatur das Recht vorbehalten, sein Werk in andere Sprachen zu übersetzen, eine Erzählung zu dramatisieren oder ein Drama in erzählender Form wiederzugeben, und den Handlungsinhalt seines Werkes für den Kinematographen zu verwenden. Für die Werke der Tonkunst kommen zwei weitere derartige Vorbehalte zugunsten des Urhebers in Betracht:

[1] Über die „Striche“ bei Aufführungen siehe in Kapitel XI S. 143.

1. Dem Urheber verbleibt die Befugnis zur Bearbeitung des Werkes, jedoch mit Ausnahme der Herstellung von Auszügen und von Transpositionen, zu deren Vornahme vielmehr der Erwerber des Urheberrechts berechtigt ist. Unter „Auszügen“ ist die Reduktion auf verminderte Klangmittel zu verstehen, bei der am Werke keine weiteren Veränderungen vorgenommen werden, als durch die Reduktion selbst bedingt sind. Der Begriff der Transposition, die eigentlich keine „Bearbeitung“ ist, bedarf keiner weiteren Erläuterung. Auch Transpositionen in weniger wirksame Tonarten und Lagen kann der Urheber nicht verbieten, obschon viele bedeutende Liedkomponisten jede Änderung der Originaltonarten als unkünstlerisch abgelehnt haben. Die Herausgabe von Einzelnummern aus einem größeren Werke kann übrigens, selbst wenn Eingänge und Schlüsse dazu gemacht werden müssen, nicht als eine dem Urheber verbliebene Bearbeitungsart angesehen werden, sondern steht dem Erwerber des Urheberrechts zu. Das gleiche muß von Arbeiten gelten, die sich in reinen Zutaten erschöpfen, insbesondere von der Veranstaltung von Ausgaben mit Fingersätzen, Vortragsbezeichnungen, Phrasierungsangaben u. dergl. Wohl aber sind dem Urheber Transskriptionen und Variationen, Instrumentalbearbeitungen von Klavierwerken, erleichterte und erschwerte Ausgaben u. dergl. vorbehalten; an diesen kann er die Befugnis sowohl zur Vervielfältigung und Verbreitung wie zur öffentlichen Aufführung allein ausüben. Ihm gegenüber kann sich der Erwerber des Urheberrechts auch nicht auf den Rechtsschutz der Melodie (S. 50) berufen, da ohne Benutzung der Melodie überhaupt keine Bearbeitung denkbar ist.

2. Ebenso verbleibt dem Urheber die Befugnis, das Werk

zur Übertragung auf Vorrichtungen zur mechanischen Wiedergabe zu benutzen[1]. Trotzdem es sich bei diesem Recht keineswegs um eine Bearbeitung oder Neugestaltung der Idee handelt, sondern um einen Bestandteil des Vervielfältigungs- und Verbreitungsrechts, hat das Gesetz doch diese Art der Verwertung den Bearbeitungen gleichgestellt und zwar wohl aus der künstlerischen Erwägung heraus, daß dem Urheber die Entscheidung vorbehalten bleiben soll, ob er sein Werk überhaupt der Musikwerkindustrie überantworten will oder nicht.

Hinsichtlich jedes dieser beiden dem Urheber vorbehaltenen Rechte steht es natürlich ebenfalls den Beteiligten frei, bei Übertragung des Urheberrechtes Abweichungen zu vereinbaren. In der Praxis des Musikalienverlags bilden solche Vereinbarungen, wonach sowohl alle Bearbeitungsrechte wie die mechanischen Benutzungsrechte mit auf den Verleger übergehen, sogar die Regel. Die Lage des Musikalienverlags und die geringe Chance, unter der Unmasse der angebotenen Kompositionen einige wenige wirklich gewinnbringende zu erwerben, rechtfertigt es vollkommen, wenn der Verleger sich die volle Ausnutzung dieser seltenen Glücksfälle zu sichern sucht.

---

[1] Diese Vorschrift ist erst durch die Novelle von 1910 geschaffen worden. Auf Verträge, die eine Übertragung des Urheberrechts enthalten, aber vor ihrem Inkrafttreten (9. September 1910) geschlossen sind, kann sie nicht nachträglich Anwendung finden; vielmehr stehen bei solchen die mechanischen Rechte dem Erwerber des Urheberrechts zu. Diese kaum zweifelhafte Frage ist jedoch von den Vertretern der Genossenschaft deutscher Tonsetzer entgegengesetzt beantwortet worden, was zu schweren Konflikten mit den Musikalienverlegern geführt hat (vgl. Kapitel XI).

Ebenso wie bei der Urheberrechtsübertragung der Umfang der übergehenden Rechte erweitert werden kann, ist natürlich auch eine vertragsmäßige Beschränkung der gesetzlichen Wirkungen der Übertragung möglich. So kann eine Übertragung nur auf bestimmte Zeit stattfinden, nach deren Ablauf das Urheberrecht wieder an seinen ursprünglichen Inhaber zurückfällt. Wichtiger als diese praktisch wohl kaum vorkommende Beschränkung ist die Möglichkeit, das Urheberrecht unter örtlicher Beschränkung zu übertragen, so daß es der Erwerber nur für ein bestimmtes Gebiet — meistens einen oder mehrere ganze Staaten – erwirbt. In diesem Falle hat er sich in der Ausübung des Urheberrechts streng auf das ihm übertragene Gebiet zu beschränken; sobald er innerhalb seines Gewerbebetriebs auch nur ein Exemplar nach einem außerhalb seines Gebiets gelegenen Orte verkauft, macht er sich eines widerrechtlichen Eingriffs in die Rechte dessen schuldig, der dort das Urheberrecht inne hat. Endlich sind auch sachliche Beschränkungen der verschiedensten Art möglich. Es kann namentlich die Weiterübertragung des Urheberrechts ausgeschlossen werden; es kann sich der Urheber die Ausübung von Rechten, die an sich mit auf den Erwerber übergehen würden, vorbehalten, so besonders das wichtige Recht der Herstellung des Klavierauszugs, von dessen Beschaffenheit nicht selten der ganze Erfolg des Werks abhängt[1].

Die Übertragung des Urheberrechts erfolgt durch Vertrag, dessen Abschluß an keine Formvorschrift gebunden ist

[1] Überhaupt erscheint die gesetzliche Vorschrift, die die Herstellung von Auszügen bei der Urheberrechtsübertragung und auch beim bloßen Verlagsvertrag der Einwirkung des Komponisten entzieht, angesichts der hervorragenden Entwickelung der modernen Auszugtechnik nicht mehr zeitgemäß.

und deshalb auch mündlich erfolgen kann; gleichzeitige Übergabe des Manuskripts ist nicht erforderlich. Da die Übertragung des Urheberrechts auf einen andern die weitgehendste Verfügung ist, die der Urheber vornehmen kann, kann man einen wirksamen Vertrag dieses Inhalts nur dann annehmen, wenn der Wille, Urheberrecht zu übertragen, deutlich und unmißverständlich zum Ausdruck gekommen ist; wird also in einem Vertrage vom Übergang des „Verlagseigentums“ gesprochen oder werden ähnliche unkorrekte Ausdrücke gebraucht, so kann man darin eine Übertragung des Urheberrechts nur erblicken, wenn der dahingehende Vertragswille aus andern Momenten deutlich hervorgeht. Eine stillschweigende Übertragung des Urheberrechts wird man aus diesen Gründen nur ausnahmsweise annehmen können, wenn sich aus bestimmten Umständen eine dahinzielende Absicht der Beteiligten mit Sicherheit erkennen läßt. Ein solcher Fall liegt, wie bei Beratung der Novelle in der Reichstagskommission anerkannt wurde, dann vor, wenn ein Künstler im Auftrag einer Musikwerkfirma gegen Honorar seinen persönlichen Vortrag auf mechanischen Vorrichtungen aufnehmen läßt; daraus, daß hier die den Vortrag fixierende Vorrichtung, die dessen einzigen reproduzierbaren Niederschlag enthält, von vornherein der bestellenden Firma gehört und also der tatsächlichen Verfügung des Künstlers entzogen ist, ist zu folgern, daß der Künstler das Urheberrecht an diesem bestimmten einzelnen Vortrag, das er ja ohnehin selbst garnicht verwerten könnte, zugunsten der herstellenden Firma aufgeben will.

Die Übertragung des Urheberrechts kann erst dann wirksam erfolgen, wenn das Urheberrecht infolge der

Entstehung des Werkes selbst existent geworden ist. Doch kann man sich auch wirksam verpflichten, das Urheberrecht an einem erst in der Entstehung begriffenen oder sogar erst geplanten Werke nach seiner Entstehung zu übertragen. Hierdurch erlangt der Vertragsgegner zwar keinen Anspruch darauf, daß der Urheber das Werk tatsächlich herstelle, denn der geistige Schaffensprozeß ist dem gesetzlichen Zwange entzogen; wohl aber kann er fordern, daß der Urheber, falls er das Werk herstellt, ihm in Erfüllung der Vertragspflicht künftig das Urheberrecht überträgt, und kann Schadenersatzansprüche geltend machen, falls jener unter Mißachtung dieser Pflicht anderweit über das Werk verfügt. Solche Verträge über künftige Urheberrechtsübertragung kommen namentlich bei zufolge ausdrücklichen Auftrags ausgeführten schutzfähigen Arbeiten, z. B. Klavierauszügen und sonstigen Bearbeitungen vor. Nicht ganz unbestritten ist die Frage, wie weit ein Tondichter sich verpflichten kann, einem andern das Urheberrecht an allen seinen künftigen Werken überhaupt, sei es auf Lebenszeit, sei es auf eine bestimmte Reihe von Jahren, zu übertragen. Die Gültigkeit eines solchen Vertrags hängt davon ab, ob er nach seinem Inhalt als „gegen die guten Sitten verstoßend" anzusehen ist (BGB § 138). Das Reichsgericht hat (in einer allerdings nur die Einräumung des Verlagsrechts betreffenden, aber auf die Urheberrechtsübertragung ohne weiteres anwendbaren Entscheidung) festgestellt, daß ein solcher Vertrag aus jenem Grunde als nichtig anzusehen ist, wenn durch ihn die freie Schaffenskraft des Autors beeinträchtigt und die Konkurrenz andrer Verleger ausgeschlossen wird, so daß der Autor in persönliche und wirtschaftliche Abhängigkeit vom Verleger gerät. Dagegen

ist ein Vertrag durchaus gültig und unanfechtbar, durch den der Autor sich verpflichtet, alle seine künftigen Werke einem bestimmten Verleger zum Erwerbe des Urheberrechts anzubieten, sie ihm aber nicht zu überlassen braucht, falls ihm andre Verleger günstigere Bedingungen stellen.

In jedem Falle bedarf die Übertragung des Urheberrechts eines freien Willensakts des Urhebers und kann nicht gegen seinen Willen erfolgen. Insbesondere ist das Urheberrecht der Zwangsvollstreckung entzogen; es kann also nicht gepfändet und zugunsten von Gläubigern durch Versteigerung oder Verkauf verwertet werden, falls nicht der Urheber seine ausdrückliche Einwilligung gibt (UG § 10). Falls der Urheber minderjährig ist oder unter Vormundschaft steht, kann eine solche Einwilligung überhaupt nicht, auch nicht durch den gesetzlichen Vertreter erteilt werden. Gegen den Erben des Urhebers ist, ohne Rücksicht darauf, ob er gesetzlicher oder testamentarischer Erbe ist, die Zwangsvollstreckung in das Urheberrecht ohne seine Einwilligung zulässig, wenn das Werk erschienen ist. Ist das Urheberrecht durch Vertrag einem andern übertragen, so ist die Vollstreckung in das Urheberrecht auf Grund einer gegen den Erwerber gerichteten vollstreckbaren Forderung unbedingt zulässig, es sei denn, daß im Vertrage eine weitere Übertragung des Urheberrechts auf dritte ausgeschlossen ist.

Im selben Umfange wie das Urheberrecht ist auch das Werk selbst, d. h. das Manuskript und die zum Gebrauch des Urhebers hergestellten Kopien, sowie Skizzen und Entwürfe, der Vollstreckung entzogen. Nur der Erwerber des Urheberrechts selbst, sowie der Verleger kann seinen Anspruch auf Herausgabe des Manuskripts auch im

Vollstreckungswege verwirklichen. Die Pfändung von Vervielfältigungsexemplaren ist an sich zulässig; ob sie aber anders wie als Makulatur verwertet werden dürfen und einer buchhändlerischen Verwertung nicht das ausschließliche Verbreitungsrecht des Urhebers entgegensteht, wird mit Recht bestritten. Die Beschlagnahme einzelner Erträge des Urheberrechts, namentlich von Honorarforderungen und Aufführungstantiemen, ist unbeschränkt zulässig.

Das Gesetz enthält hinsichtlich der Übertragung des Urheberrechts nur über Umfang und Wirkung dieser Übertragung selbst Bestimmungen, regelt dagegen die einzelnen sich aus dem Vertrage ergebenden Rechte und Pflichten der Vertragschließenden gegeneinander überhaupt nicht. Für den im nächsten Kapitel zu besprechenden Verlagsvertrag ist eine ausgiebige Regelung dieser Beziehungen durch ein besonderes Gesetz, das Verlagsgesetz vom 19. Juni 1901, erfolgt. Falls die Übertragung des Urheberrechts an einen Verleger geschieht, kann man regelmäßig annehmen, daß die Vertragsparteien als Zweck der Übertragung in erster Linie die verlagsmäßige Ausnutzung des Urheberrechts im Auge haben und daß deshalb für ihre gegenseitigen Beziehungen die durch das Verlagsgesetz geregelten Bräuche des Buch- und Musikalienhandels maßgebend sein sollen, soweit ihre Anwendung nicht dem Wesen der Urheberrechtsübertragung widerspricht. Vor allem ist diese Annahme dann begründet, wenn die Beteiligten die Urheberrechtsübertragung in die äußere Form eines Verlagsvertrags kleiden oder daneben noch besonders einen solchen abschließen. Insbesondere erscheinen, wenn nichts andres vereinbart ist, von den im nächsten Kapitel näher

zu besprechenden Bestimmungen des Verlagsgesetzes auf die Urheberrechtsübertragung anwendbar die Vorschriften über die Verpflichtung des Verfassers zur ordnungsmäßigen und rechtzeitigen Ablieferung des Manuskripts (VG § 10, 11), über sein Recht zu Änderungen vor Beendigung des Drucks (§ 12), über die Verpflichtung des Erwerbers zur zweckentsprechenden Vervielfältigung (§ 14, 20), zur Zahlung des Honorars und zur Rechnungslegung (§ 22—24), zur Rückgabe des Manuskripts (§ 27), sowie endlich die Vorschriften über den Rücktritt vom Vertrage aus besonderen Gründen (§ 18, 30—35). Zweifelhaft ist, ob man die Bestimmungen über Freiexemplare und Exemplare zum Buchhändlerpreise (§ 25, 26) anwenden kann; jedoch ist dies zu bejahen, wenn der Vertrag zugleich als Verlagsvertrag bezeichnet ist. Nicht anwendbar erscheinen bei der Urheberrechtsübertragung alle Bestimmungen des Verlagsgesetzes über Zahl und Umfang der Auflagen (§ 5—7, 16, 17), über den Einfluß des Verfassers auf den Ladenpreis (§ 21), den Konkurs des Verlegers (§ 36), die Veranstaltung von Gesamt- und Sonderausgaben (§ 4) und über die Berechtigung des Verfassers zur späteren Verwertung in einer Gesamtausgabe (§ 2, Abs. 3). Im Gegensatz zum Verlagsvertrag (§ 17) muß man auch dem Erwerber des Urheberrechts die Befugnis einräumen, die weitere Herstellung von Exemplaren eines nicht mehr gehenden Werks nach Belieben einzustellen, ohne daß der Verfasser vom Vertrage zurücktreten könnte. Dagegen kann ihm, wenn nichts andres vereinbart ist, nicht das Recht zugestanden werden, die Vervielfältigung überhaupt zu unterlassen oder nach Belieben ins ungemessene hinauszuschieben, denn dies würde dem Sinne des Vertrags

regelmäßig zuwiderlaufen. Dagegen muß ihm hinsichtlich des Beginns der Vervielfältigung ein weiterer Spielraum gelassen werden als dem Verleger, der nach VG § 15 unverzüglich nach Ablieferung des Manuskripts damit zu beginnen hat.

Alle sich aus vorstehenden Ausführungen ergebenden Beschränkungen und Verpflichtungen des Urheberrechtserwerbers kommen natürlich in Wegfall, wenn der Übergang des Urheberrechts auf einen andern sich nicht zufolge einer Äußerung des Willens des Urhebers vollzieht, sondern zufolge eines höheren Willens: durch seinen Tod. Hier gilt das alte Rechtssprichwort: „Der Tote erbt den Lebendigen", d. h., die Persönlichkeit des Verstorbenen findet in denen, die kraft gesetzlicher Erbfolge oder letztwilliger Verfügung zu seiner Erbschaft berufen sind, ihre Fortsetzung. Die Erben treten in vollem Umfange in seine Rechtsstellung ein und üben seine Urheberrechte einschließlich aller Befugnisse zu Änderungen und Bearbeitungen aus, als ob sie selbst das Werk geschaffen hätten. Nur hinsichtlich der Möglichkeit der Zwangsvollstreckung in das Urheberrecht (siehe oben) und zufolge einer andern, nur auf Literaturwerke bezüglichen Spezialvorschrift (UG § 19 Ziffer 4, Satz 3, § 24 Satz 3) sind sie ihm gegenüber weniger günstig gestellt.

Wer hingegen, ohne Erbe geworden zu sein, durch ein Vermächtnis des Urhebers Inhaber des Urheberrechts geworden ist (der dem bürgerlichen Recht angehörige Unterschied zwischen Erbe und Vermächtnisnehmer kann hier natürlich nicht erörtert werden), hat gegenüber dem Erben des Urhebers ganz die gleiche Rechtsstellung wie ein vertragsmäßiger Erwerber des Urheberrechts gegenüber dem

Urheber; nur ergibt sich aus dem Wesen des Vermächtnisses, daß der Erbe von ihm weder Honorar noch sonst Erfüllung der sich aus der Anwendung der verlagsrechtlichen Bestimmungen ergebenden Verpflichtungen fordern kann.

X. Kapitel.

Der Verlagsvertrag und verwandte Verträge.

Das gemeinsame Kennzeichen der hier zu besprechenden Verträge besteht darin, daß der Urheber einem andern, ohne ihm sein Urheberrecht zu übertragen, die Ausübung seiner Befugnis zur Vervielfältigung und Verbreitung überläßt. Die wichtigsten Arten, auf die dies geschehen kann, sind folgende:

a) der andre (Verleger) soll berechtigt sein, das ausschließliche Vervielfältigungs- und Verbreitungsrecht auf seine eigene Rechnung auszuüben (Verlagsvertrag),

b) der andre soll dies Recht für Rechnung des Urhebers ausüben (Kommissionsverlagsvertrag),

c) die Ausübung jenes Rechts soll auf gemeinsame Rechnung des Urhebers und des Andern erfolgen (Gesellschaftsverlagsvertrag),

d) der andre darf, ohne daß ihm überhaupt die Ausübung eines ausschließlichen Vervielfältigungs- und Verbreitungsrechts überlassen wird, die Vervielfältigung und Verbreitung auf eigene Rechnung vornehmen (Abdrucksgestattung).

Eine besondere Stellung nehmen die Verträge ein, durch die der Urheber einem andern nur die Ausübung seiner

Befugnis zur Übertragung auf mechanische Vorrichtungen überläßt (S. 136).

Das schon im vorigen Kapitel erwähnte Verlagsgesetz vom 19. Juni 1901 regelt nur die wichtigste Form, den unter a) erwähnten eigentlichen Verlagsvertrag, enthält jedoch auch einige Bestimmungen über Verträge, die, ohne eigentliche Verlagsverträge im gesetzlichen Sinne zu sein, doch als Verlagsverträge im weiteren Sinne bezeichnet werden können (s. S. 126 fg.).

I. Der Verlagsvertrag.

1.

Für den Verlagsvertrag im Sinne des Verlagsgesetzes sind drei Verpflichtungen der Vertragschließenden wesentlich, die von selbst durch den Abschluß eines solchen Vertrages zur Entstehung gelangen, auch ohne daß sie ausdrücklich durch besondere Vereinbarung festgestellt zu werden brauchten.

1. Der Verfasser ist verpflichtet, dem Verleger sein Werk zur Vervielfältigung und Verbreitung auf dessen eigene Rechnung zu überlassen. Der Verleger ist also der Unternehmer der Vervielfältigung und Verbreitung; er läßt die Exemplare auf seine Rechnung herstellen, verbreitet sie durch Vermittelung der Sortimenter im Publikum und vereinnahmt den Kaufpreis. Für den Charakter des Verlagsvertrags ist es dabei gleichgültig, ob er dem Verfasser eine einmalige Vergütung, eine solche für jede neue Auflage oder ein fortlaufendes Honorar nach Maßgabe des Absatzes bezahlt, oder ob der Verfasser Vorschüsse und Druckkostenbeiträge bezahlen muß. Trägt hingegen der Verfasser die Herstellungskosten und zahlt ihm der Verleger die vereinnahmten Kaufpreise unter Abzug

einer Vergütung für seine eigenen Bemühungen heraus, so daß ein etwaiger Verlust nur den Verfasser trifft, so geht der Vertrieb nicht auf Rechnung des Verlegers, sondern auf Rechnung des Verfassers; es liegt also kein Verlagsvertrag, sondern Kommissionsverlag vor. Erfolgt Herstellung und Vertrieb dergestalt auf gemeinsame Rechnung, daß Verfasser und Verleger am Gewinn und Verlust nach bestimmtem Verhältnis teilnehmen, so liegt ebenfalls kein Verlagsvertrag, sondern Gesellschaftsverlagsvertrag vor.

2. **Der Verleger ist verpflichtet, das Werk zu vervielfältigen und zu verbreiten.** Dies ist seine Hauptverpflichtung aus dem Vertrage, zu deren Erfüllung er vom Verfasser nötigenfalls im Klagewege angehalten werden kann und von der er sich nicht etwa durch die Zahlung der vereinbarten Vergütung zu befreien vermag. Auch diese Verpflichtung ist für den Verlagsvertrag wesentlich; ist nach dem Inhalt des geschlossenen Vertrags keine solche Verpflichtung vorhanden, sondern die Vornahme der Vervielfältigung und Verbreitung ins Belieben des Verlegers gestellt, so liegt wiederum kein Verlagsvertrag im eigentlichen Sinne vor.

3. **Der Verfasser hat dem Verleger das ausschließliche Recht zur Vervielfältigung und Verbreitung (das „Verlagsrecht") zu verschaffen und darf dieses Recht also weder selbst ausüben noch Dritten überlassen.** Er hat also dem Verleger auch dafür einzustehen, daß kein Dritter ein solches Recht mit Erfolg für sich in Anspruch nehmen kann. Soweit Dritten allerdings nach dem Gesetze die Benutzung des Werkes ohne weiteres erlaubt ist (Kapitel VI), kann auch der Urheber selbst eine solche vornehmen. Er behält übrigens

in demselben Umfange, wie bei der Urheberrechtsübertragung, alle Befugnisse zur Veranstaltung von Bearbeitungen, abgesehen von Auszügen und Transpositionen (S. 97), sodaß der Verleger ihm gegenüber in diesen Fällen nicht die sich aus dem Melodieschutz ergebenden Rechte geltend machen kann. Ebenso verbleibt dem Urheber beim Verlagsvertrag das Recht der Übertragung auf Vorrichtungen zur mechanischen Wiedergabe[1]. Durchweg ist es aber in das Ermessen der Beteiligten gestellt, im Vertrage über die Rechte zur Bearbeitung und mechanischen Benutzung anderweite Bestimmungen zu treffen und insbesondere den vollen Übergang dieser Rechte auf den Verleger zu vereinbaren.

Es steht den Beteiligten frei, das Recht des Verlegers zur ausschließlichen Vervielfältigung und Verbreitung vertragsmäßig zu beschränken, namentlich in räumlicher Beziehung. Tatsächlich kommt sehr häufig ein solches geteiltes Verlagsrecht vor, bei dem der Verleger nur innerhalb eines bestimmten Landes zum Vertriebe berechtigt ist, während ein Überschreiten dieser Grenze in die Rechte Dritter eingreift und von diesen als Verletzung ihres ausschließlichen Rechts verfolgt werden kann. Auch zeitlich kann das ausschließliche Vervielfältigungs- und Verbreitungsrecht beschränkt werden, sodaß nach dem Ablauf der bestimmten Frist jede weitere Verbreitungshandlung auch hinsichtlich vorher hergestellter Exemplare rechtswidrig ist (VG § 29, Abs. 3). Endlich sind auch sachliche Beschränkungen,

[1] Dieser Grundsatz wurde dem Verlagsgesetz erst durch die Novelle von 1910 eingefügt; es besteht aber keine Veranlassung, hinsichtlich der vor ihrem Inkrafttreten geschlossenen Verlagsverträge etwas anderes anzunehmen, da deren Gegenstand doch regelmäßig die verlagsmäßige Ausnutzung des Werkes, nicht aber die Ausnutzung der mechanischen Rechte bildet.

z. B. auf die Benutzung eines Werkes für eine Volksausgabe, möglich. Hat dagegen der Verleger in keiner Hinsicht mehr ein ausschließliches Recht, so liegt kein Verlagsvertrag vor, sondern eine bloße Abdrucksgestattung.

Übrigens ist das ausschließliche Recht des Verlegers kraft gesetzlicher Vorschrift in doppelter Hinsicht beschränkt: der Urheber darf das Werk, wenn seit Ablauf seines Erscheinungsjahres zwanzig Jahre verstrichen sind, in eine Gesamtausgabe seiner Werke aufnehmen (VG § 2, Abs. 3), und er darf, wenn nichts anderes vereinbart ist, Beiträge zu einem Sammelwerk (etwa einer Festschrift oder einem Konversationslexikon), die er dafür ohne Vergütung zur Verfügung gestellt hat, anderweit verwenden, wenn seit Ablauf des Kalenderjahres, in dem der Beitrag in dem Sammelwerk erschien, ein weiteres Jahr verstrichen ist (VG § 3).

2.

Der Verlagsvertrag kommt wie jeder Vertrag durch gegenseitige Erklärung der Vertragsparteien zustande. Schriftliche Form des Vertrags ist nicht erforderlich; wenn jedoch auch nur eine Partei schriftlichen Vertragsabschluß verlangt hat, kommt der Vertrag erst durch Niederschrift und Unterzeichnung (d. h. entweder durch beiderseitige Unterzeichnung auf einem Exemplar oder durch Austausch gegenseitig unterzeichneter Exemplare) oder durch gegenseitige briefliche Bestätigung zustande. Der Vertrag gilt jedenfalls nicht eher als bindend geschlossen, als bis über alle Punkte, über die nach dem Wunsche auch nur einer Partei eine Einigung stattfinden sollte, eine solche zustande gekommen ist. Daß das den Gegenstand des Verlagsvertrages bildende Werk zur Zeit seines Abschlusses schon

existiert, ist nicht erforderlich; im Gegenteil werden namentlich auf literarischem Gebiet viele Verlagsverträge über erst zu schaffende Werke geschlossen. Über die Wirksamkeit eines Vertrags, durch den sich jemand verpflichtet, alle seine künftigen Werke einem bestimmten Verleger in Verlag zu geben, gilt das auf S. 101 für die Urheberrechtsübertragung ausgeführte.

Die Dauer des Verlagsvertrages kann in der Weise bestimmt werden, daß er nach bestimmter Zeit abläuft, in welchem Falle die oben S. 109 erwähnten Folgen eintreten. Sie kann ausdrücklich für eine Auflage oder eine bestimmte Zahl von Auflagen oder endlich auch für alle Auflagen ohne Beschränkung bestimmt werden. Im letzteren Falle erreicht das Vertragsverhältnis erst mit dem Erlöschen des Urheberrechts sein Ende. Auch kann natürlich bei Verlagsverträgen über mehrere oder alle Auflagen vorgesehen werden, daß der Verfasser oder der Verleger oder beide zu bestimmten Zeitpunkten, insbesondere für den Absatz einer Auflage, den Vertrag kündigen können. Ist über die Dauer des Vertrages nichts vereinbart, so gilt er nach VG § 5 als nur für eine Auflage abgeschlossen; die Höhe einer „Auflage" ist, wenn nichts anderes vereinbart ist, immer auf 1000 Exemplare – zuzüglich der üblichen Zuschußexemplare und bis 50 Stück Freiexemplare – anzunehmen. Man hat mit Recht bezweifelt, ob diese sichtlich auf den Buchverlag zugeschnittene Bestimmung überhaupt für den Musikalienverlag Geltung beanspruchen kann. Denn sie führt nicht nur zu wirtschaftlich unmöglichen Konsequenzen, insofern nach Ablauf des Vertrages die mit unverhältnismäßigen Kosten hergestellten Platten für den Verleger wertlos werden und der Komponist ihn angesichts

des drohenden Schadens zum Abschluß für neue Auflagen zu beliebigen Bedingungen zwingen könnte, sondern wird überhaupt unanwendbar, wenn es sich um Werke handelt, die in Partitur und Stimmen hergestellt werden müssen. Schon beim Streichquartett würde der Verleger, wenn er 1000 Partituren und 1000 Exemplare jeder Stimme herstellen müßte, auf einem großen Posten Partituren sitzen bleiben; bei Chorwerken würden unter gleichen Voraussetzungen die Alt- und Tenorstimmen niemals voll abgesetzt werden können, während bei Orchesterwerken ein Zwang zur Herstellung von 1000 Partituren, 1000 ersten Violinstimmen und je 1000 Stimmen für Pikkoloflöte, Harfe oder Pauken vollkommenen Unsinn bedeuten würde. Die Partiturzahl allein der Auflagenberechnung zu Grunde zu legen, erscheint im Hinblick auf die Werke, bei denen der Partiturabsatz gegenüber dem Absatz der Stimmen nur gering ist (Männerchöre, Streichquartette), ebensowenig möglich. Trotzdem hat die Rechtsprechung bisher die Anwendbarkeit jener Bestimmung auf den Musikverlag bejaht, denn es hätte natürlich ebenso zu weit geführt, bei diesem grundsätzlich eine unbeschränkte Auflagenziffer anzunehmen. Es liegt hier eine offenkundige gesetzgeberische Entgleisung vor, insofern eine für den Musikverlag anwendbare Vorschrift über die Dauer des Vertragsverhältnisses, falls eine solche nicht bestimmt ist, überhaupt fehlt. Deshalb muß der Musikverleger, falls er nicht überhaupt durch Erwerb des Urheberrechts von jeder Auflagenbeschränkung befreit wird, darauf bedacht sein, im Vertrage diese Frage genau zu regeln, am besten natürlich in der Weise, daß er sich das Verlagsrecht unbeschränkt für alle Auflagen einräumen läßt.

Die Dauer des Vertrages wird nicht selten auch in der Weise bestimmt, daß er zunächst nur für eine Auflage gelten soll, daß der Verleger aber das Recht (nicht, wie bei einem auf mehrere Auflagen geschlossenen Vertrag, die Pflicht) haben soll, weitere Auflagen zu veranstalten, für die dann mangels besonderer Abreden die für die erste Auflage festgestellten Bedingungen gelten (VG § 5, Satz 2). In diesem Falle muß der Verleger, der vom Recht der Veranstaltung einer weiteren Auflage Gebrauch machen will, deren Herstellung rechtzeitig vornehmen, wenn die vorangehende Auflage annehmbar in kurzer Zeit vergriffen sein wird. Gegebenenfalls kann ihm der Urheber hierzu eine Frist setzen und nach deren fruchtlosem Ablauf vom Vertrage zurücktreten, also sein Werk anderweit in Verlag geben (VG § 17). Erklärt ihm der Verleger, daß er keine weitere Auflage veranstalten will, so bedarf es einer Fristsetzung natürlich nicht.

Außer diesen normalen Einigungsgründen kennt das Gesetz noch einige Fälle, in denen vorzeitig eine Aufhebung des Vertragsverhältnisses erfolgen kann. Es sind dies folgende:

a) Liefert der Urheber das Werk nicht rechtzeitig ab (S. 117), so kann ihm der Verleger eine angemessene Nachfrist setzen und nach deren fruchtlosem Ablauf vom Vertrage zurücktreten. Er kann die Nachfrist schon vor dem ursprünglichen Ablieferungstermine bestimmen, sobald dessen Nichteinhaltung gewiß ist. Ausnahmsweise kann er sogar ohne Bestimmung einer Nachfrist zurücktreten, wenn eine solche zwecklos sein würde, sei es, daß das Werk für eine bestimmte Gelegenheit geschaffen werden sollte und infolge der Verzögerung nicht mehr dafür verwendbar

wird, sei es, daß der Urheber die Herstellung des Werkes überhaupt verweigert (VG § 30).

b) Nimmt der Verleger nach der Ablieferung die Vervielfältigung nicht vor, so kann ihm der Urheber seinerseits eine angemessene Nachfrist setzen und nach deren Ablauf vom Vertrage zurücktreten; auch in diesem Falle kann die Bestimmung der Nachfrist unterbleiben, wenn sie aus einem der angegebenen Gründe zwecklos sein würde (VG § 32). Das gleiche gilt, wenn nach Absatz einer Auflage der Verleger mit seiner Verpflichtung, eine neue herzustellen, in Verzug kommt.

c) Der Verleger ist zum Rücktritt berechtigt, wenn das Werk einem bestimmten Zwecke dienen sollte und dieser Zweck (etwa eine bestimmte Festlichkeit) wegfällt; er muß aber in diesem Falle dem Urheber die ihm zustehende Vergütung gewähren (VG § 18).

d) Der Verleger kann ferner zurücktreten, wenn das beim Vertragsabschluß noch nicht fertig vorliegende Werk nach seiner Vollendung den Bedingungen des Vertrags nicht entspricht oder sich zu dem vorausgesetzten Zwecke nicht eignet; ist eine Beseitigung der mangelhaften Beschaffenheit möglich, so kann der Rücktritt erst nach erfolglosem Ablauf einer hierfür zu setzenden Frist erfolgen. Für musikalische Werke wird diese Bestimmung wenig in Betracht kommen, da objektive Kriterien für ihre Brauchbarkeit zu einem bestimmten Zwecke kaum bestehen, Fragen des künstlerischen Geschmacks aber hier natürlich nicht in Betracht kommen; bei Schulgesangbüchern und ähnlichen, praktischen Zwecken dienenden Werken kann sie aber sehr wohl zur Anwendung gelangen.

e) Geht die an den Verleger bereits abgelieferte Niederschrift des Werkes unter, so muß dieser die dem Verfasser

zukommende Vergütung bezahlen, während im übrigen der Vertrag erlischt. Jedoch muß er in diesem Falle den Vertrag in vollem Umfange erfüllen, wenn der Verfasser sich zur kostenfreien Lieferung einer neuen Niederschrift innerhalb angemessener Frist erbietet; ja der Verleger kann sogar die Lieferung einer solchen neuen Niederschrift gegen angemessene Vergütung verlangen, wenn die Herstellung auf Grund vorhandener Unterlagen mit geringer Mühe geschehen kann (VG § 33). Geht das einzige vorhandene Manuskript vor der Ablieferung unter, so tritt, wenn das Werk beim Vertragsabschluß fertig vorlag, der Vertrag im Zweifel außer Kraft, es sei denn, daß der Verfasser sich zur Herstellung eines gleichartigen Manuskripts innerhalb angemessener Frist erbietet und der Verleger damit einverstanden ist. Lag in diesem Falle das Werk beim Vertragsabschluß noch nicht vor, so kann der Verfasser, wenn ihm dies bis zum vorgesehenen Ablieferungstermin möglich ist, natürlich ein neues Manuskript liefern; liefert er es nicht rechtzeitig, so hat der Verleger die oben zu a bezeichneten Rechte. In allen diesen Fällen hat derjenige Vertragsteil, der den Untergang vorsätzlich oder fahrlässig verschuldet hat, dem Gegner den daraus entstandenen Schaden zu ersetzen.

f) Stirbt der Urheber vor Vollendung des Werkes oder wird er aus einem anderen Grunde zur Vollendung unfähig, so tritt der Verlagsvertrag gleichfalls außer Kraft. Soweit geschlossene Teile des Werkes bereits abgeliefert waren, kann der Verleger erklären, daß er den Vertrag hinsichtlich dieser Teile unter entsprechender Kürzung der Vergütung aufrecht erhalten wolle (VG § 34). Der Tod des Verlegers hat auf den Vertrag im allgemeinen keinen Einfluß; seine Erben können die Erfüllung nur unter denselben

Voraussetzungen ablehnen, unter denen nach den Vorschriften des Bürgerlichen Gesetzbuches eine Beschränkung ihrer Haftung auf den Nachlaß eintritt.

g) Endlich ist dem Urheber die Möglichkeit gegeben, vor Beginn der Vervielfältigung der ersten wie jeder folgenden Auflage vom Vertrage zurückzutreten, wenn sich Umstände ergeben, die beim Vertragsabschluß nicht vorauszusehen waren, ihn aber bei Kenntnis und verständiger Würdigung des Falles von der Herausgabe des Werks abgehalten haben würden (VG § 35). Solche Umstände können teils äußerer Natur sein (etwa das Erscheinen einer den gleichen gemeinfreien Text benutzenden Oper eines anderen Komponisten), teils auf innerer Notwendigkeit beruhen (Erkenntnis der Unzulänglichkeit der eigenen Arbeit oder Unmöglichkeit eines weiteren Bekennens zu dem Werke). In diesen Fällen darf er das Werk innerhalb Jahresfrist nicht anderweit herausgeben, widrigenfalls er dem ersten Verleger gegenüber ersatzpflichtig wird; in jedem Falle hat er ihm auch die auf die in Wegfall kommende erste oder spätere Auflage gemachten Verwendungen zu ersetzen.

h) Schließlich gelten noch für den Verlagsvertrag die allgemeinen Bestimmungen des Bürgerlichen Gesetzbuches, wonach jeder Vertragsteil beim Verzug des anderen mit der Erfüllung einer hauptsächlichen Vertragsverpflichtung nach erfolgloser Fristsetzung vom Vertrag zurücktreten kann (BGB § 326). Diese Bestimmung kommt namentlich beim Verzug des Verlegers mit der Zahlung fälliger Honorare in Betracht. Dieser Rücktritt ist für den Verleger insbesondere deshalb sehr einschneidend, weil er die hergestellten Exemplare überhaupt nicht mehr verbreiten darf, sondern sie vernichten oder gegen Ersatz der Herstellungskosten dem Urheber herausgeben muß.

3.

Das innere Rechtsverhältnis zwischen Urheber und Verleger wird durch eine Anzahl einzelner Bestimmungen des Verlagsgesetzes geregelt, die sämtlich mit den vorstehend behandelten Vorschriften über Dauer und Endigung des Vertragsverhältnisses die Eigenschaft gemein haben, daß sie durch Parteivereinbarung geändert werden können und also nur gelten, soweit nicht im Verlagsvertrag etwas anderes bestimmt ist.

Über den *Zeitpunkt der Ablieferung des Manuskripts* bestimmt das Gesetz zunächst, daß der Urheber, wenn der Verlagsvertrag über ein bereits vollendetes Werk geschlossen ist, es sofort abzuliefern hat. Trifft diese Voraussetzung nicht zu, so hat der Verfasser das Manuskript innerhalb der im Vertrage bestimmten Frist abzuliefern; ist eine solche Frist nicht bestimmt und auch nicht aus dem Zwecke zu entnehmen, dem das Werk dienen soll, so hat die Ablieferung nach Ablauf eines Zeitraums zu erfolgen, in dem es normalerweise bei einer den Verhältnissen des Urhebers entsprechenden Arbeitsleistung fertiggestellt werden kann (VG § 11).

Das Manuskript muß bei Ablieferung *druckfertig* sein und insbesondere hinsichtlich der Leserlichkeit berechtigten Anforderungen entsprechen. Es muß soweit vollständig ausgeführt sein, daß es zum Druck oder Stich gegeben und von einem geübten Setzer oder Stecher seiner Arbeit zugrunde gelegt werden kann. Bei Partituren ist also nicht die Ausfüllung identischer Stimmen in allen Systemen erforderlich, sondern es genügen die üblichen Verweisungen, wobei der Komponist die Fähigkeit zur richtigen Umnotierung in andere Schlüssel beim Stecher wohl voraussetzen kann, andererseits

aber nicht vergessen darf, daß auch notengleiche Stimmen hinsichtlich der Vortragsbezeichnung und Artikulation (z. B. der Bindung bei Cello und Kontrabaß) häufig voneinander abweichen müssen. Ausgeschriebene Stimmen braucht der Komponist mangels besonderer Vereinbarungen nicht mitzuliefern, da die nötige Sachkenntnis zu deren Herstellung bei den Stechern vorausgesetzt werden kann. Ebensowenig liegt dem Tondichter bei Orchesterwerken die Lieferung eines Klavierauszuges ob, kann aber bei Werken, zu deren wirksamem Vertriebe ein solcher unerläßlich ist (besonders bei Opern und Operetten) unter Umständen als stillschweigend vereinbart angesehen werden, da bei solchen meist die Herstellung des Klavierauszuges den wesentlichsten Teil der Aufgabe des Verlegers bildet, während die Partitur Handschrift bleibt und zu Aufführungen nur verliehen wird.

Bis zur Beendigung der Vervielfältigung, also namentlich im Korrekturstadium, darf der Urheber Änderungen am Werke vornehmen oder durch andere vornehmen lassen (VG § 12, Absatz 1, 2). Jedoch sind Änderungen ausgeschlossen, durch die ein berechtigtes Interesse des Verlegers verletzt wird, in Sonderheit also solche, die möglicherweise seine Entschließungen über den Abschluß des Vertrags überhaupt oder über einzelne Vertragsbedingungen hätten beeinflussen können, wenn sie vor Abschluß erfolgt wären. Hingegen sind alle Berichtigungen von Fehlern und Ungenauigkeiten natürlich statthaft. Das Recht zur Änderung hat aber eine sehr wichtige Kehrseite: nimmt nämlich der Urheber nach dem Beginn der Vervielfältigung, also nach ganz oder teilweise erfolgtem Stich oder Satz, Änderungen vor, die das übliche Maß übersteigen, so ist er verpflichtet, die hieraus entstehenden Kosten zu tragen (VG § 12, Absatz 3). Bei musikalischen

Werken muß man mit Rücksicht auf die Umständlichkeit und Kostspieligkeit von Korrekturen im Stich das „übliche Maß" der zulässigen Änderungen als sehr beschränkt ansehen; zwar erscheinen bloße Hinzufügungen, etwa vergessener Bögen, Versetzungszeichen und Vortragsbezeichnungen, die technisch leicht ausführbar sind, ohne weiteres als statthaft, während das Gegenteil gilt, sobald bereits gestochene Zeichen wieder beseitigt und geändert werden müssen, wozu bekanntlich ein sehr umständliches Verfahren, nämlich das Heraushämmern, Abschleifen und Nachstechen der ganzen Stelle erforderlich ist. Ganz über das zulässige Maß hinaus geht natürlich die Einfügung ganzer Takte, das den Neustich einer oder mehrerer Platten nötig macht, ebenso die Einfügung von Figurationen, für die in der ursprünglichen Disposition kein Platz ist, endlich aber überhaupt jede Änderung, die nach der Übertragung des Stichs auf den Stein gefordert wird. Will sich der Komponist vor einer unerwünschten Korrekturrechnung schützen, so kann ihm nicht dringend genug empfohlen werden, das Manuskript mit subtiler Sorgfalt bis auf die letzte Einzelheit fertigzustellen, ehe er den Stich beginnen läßt.

Beim Notendruck mit beweglichen Typen, der bei musikalischen Lehrbüchern, Wander- und Kommersliederbüchern vorzugsweise angewandt wird, muß natürlich hinsichtlich des üblichen Maßes von Änderungen ein viel weiterer Spielraum gelassen werden.

Vor Herstellung jeder Neuauflage muß der Verleger dem Urheber in gleicher Weise wie bei der ersten Auflage Gelegenheit zu Änderungen geben, ehe er die Auflage ausdrucken läßt (VG § 12, Satz 2); das Maß der üblicherweise zulässigen Änderungen ist in diesem Falle bei gestochenen Noten natürlich auf ein Minimum zu beschränken, da es

hier im Gegensatz zum Buchverlag sich nicht darum handeln kann, das Werk mit jeder Auflage auf die Höhe der Zeit zu bringen. Überhaupt paßt diese Bestimmung nicht recht für den Musikverlag.

Von der Änderung des Manuskripts ist natürlich die eigentliche Korrektur scharf zu scheiden, bei der es sich nicht um Änderung des Manuskripts, sondern im Gegenteil um Beseitigung zufälliger Abweichungen des Satzes oder Stiches vom Manuskripte handelt. Die Vornahme der Korrektur liegt dem Verleger ob, nicht dem Urheber, wie vielfach irrtümlich angenommen wird. Der Verleger muß ihm aber einen Korrekturabzug vorlegen, um ihm auch seinerseits Gelegenheit zur Prüfung zu geben (VG § 20). Beanstandet der Urheber ihn innerhalb angemessener Frist nicht, so gilt der Abzug als genehmigt und der Verleger kann den Druck vornehmen lassen. Soweit der Urheber dagegen den Abzug beanstandet, muß der Verleger die verlangten Korrekturen ausführen lassen und ihm auf Verlangen ohne Berechnung irgendwelcher Kosten solange Nachkorrekturen liefern, bis er den Satz als fehlerfrei befindet und ausdrücklich die Druckerlaubnis (das sogenannte Imprimatur) erteilt oder durch Schweigen innerhalb angemessener Frist den Abzug endgültig genehmigt.

Der Verleger hat das Werk in zweckentsprechender und üblicher Weise zu vervielfältigen und zu verbreiten (VG § 14); er hat damit zu beginnen, sobald ihm das Manuskript zugegangen ist. Im Gegensatz zum Urheber steht ihm ein Recht zur Änderung am Werke nicht zu, abgesehen von solchen Änderungen, zu denen jener nach Treu und Glauben seine Einwilligung nicht versagen kann (VG § 13); er ist also insofern dem Urheber gegenüber genau so gestellt wie der Erwerber des Urheberrechts (S. 95). Form und

Ausstattung der Vervielfältigung bestimmt der Verleger unter Berücksichtigung der Verkehrssitte und des Zwecks des Werkes (VG § 13). Allgemeine Regeln darüber, in welcher Weise der Vertrieb des Werkes zu erfolgen hat, lassen sich nicht aufstellen; hier entscheidet mangels besonderer Vereinbarungen allgemein der übliche Gebrauch des Buch- und Musikalienhandels. Unbedingt muß der Verleger in gewissem Umfang das Werk buchhändlerisch anzeigen und an die Sortimenter versenden, denn ohne das ist eine zweckmäßige Verbreitung nicht möglich. Daß er sich durch Reklame in große Kosten stürze, kann andererseits billigerweise von ihm nicht verlangt werden. Seine Hauptpflicht hinsichtlich des Vertriebs ist natürlich die prompte und sorgfältige Erledigung aller ihm durch den Sortimentsbuchhandel zugehenden Bestellungen. Er bestimmt auch den Ladenpreis, zu dem das Werk von den Sortimentern an das kaufende Publikum abgegeben werden soll; diese dürfen, abgesehen von den zufolge buchhändlerischer Vereinbarungen üblichen geringen Rabattsätzen, kein Exemplar unter dem Ladenpreis abgeben, widrigenfalls ihnen die Verleger weitere Lieferungen sperren können. Soweit Unterbietungen vorkommen (dies geschieht leider noch vielfach seitens der Warenhäuser), handelt es sich regelmäßig nicht um direkt vom Verleger, sondern auf Umwegen von unzuverlässigen Zwischenhändlern bezogene Exemplare; der Verlag ist hiergegen machtlos, falls er nicht diese Zwischenhändler feststellen und ihnen die Lieferung seiner Verlagswerke entziehen kann (S. 38). Der Sortimenter selbst führt nie den vollen Ladenpreis an den Verleger ab, sondern behält einen vom Verlag festgesetzten Rabatt als seinen Verdienst zurück. Den einmal festgesetzten Ladenpreis darf der Verleger für die betreffende Auflage nur mit Zustimmung

des Autors erhöhen, während er zu einer Herabsetzung jederzeit berechtigt ist, soweit nicht berechtigte Interessen des Urhebers dadurch verletzt werden. Die vertragsmäßige Bemessung des Honorars nach Prozenten des ursprünglichen vom Verleger bestimmten Ladenpreises hindert den Verleger an einer Herabsetzung derselben nicht, wenn er das Honorar trotzdem weiter nach dem bisherigen Preise berechnet.

Neben der Verpflichtung zur Vervielfältigung und Verbreitung steht als zweite Hauptpflicht des Verlegers die Verpflichtung zur Zahlung einer **Vergütung**. Eine solche kann der Verfasser, wenn im Vertrage nichts darüber vereinbart ist, in angemessener Höhe dann verlangen, wenn die Überlassung des Werkes den Umständen nach nur gegen Vergütung zu erwarten war (VG § 22). Da Verträge ohne ausdrückliche Vereinbarung über die Vergütung wenigstens im Musikverlag kaum jemals vorkommen werden, hat diese Vorschrift dafür nur geringe Bedeutung. Selbstverständlich kann honorarfreie Überlassung vereinbart werden. Auch ist eine Vereinbarung möglich, wonach ein Honorar erst nach Deckung der Herstellungskosten zu zahlen ist; in diesem Falle darf der Verleger als Herstellungskosten nicht nur die reinen Auslagen für Stich, Druck, Papier, Einband usw. ansetzen, sondern auch, was allerdings nicht ganz unbestritten ist, einen angemessenen Pauschalbetrag als anteilige Deckung der allgemeinen Geschäftsunkosten aufschlagen. Im übrigen kann das Honorar ein einmaliges für alle Auflagen oder ein wiederkehrendes für jede einzelne neue Auflage sein oder auch fortlaufend nach dem Absatz des Werkes berechnet werden. Eine Honorierung nach Bogenzahl kommt im allgemeinen nur im Buchverlag bei Werken vor, die zurzeit des Vertragsabschlusses noch nicht fertig vorliegen. Ist dem

Verleger das Recht zu mehreren Auflagen eingeräumt, das Honorar aber nur für die erste Auflage festgesetzt, so gilt im Zweifel für jede folgende Auflage der gleiche Satz als vereinbart. Eine einmalige Vergütung ist im Zweifel bei Ablieferung des Manuskripts zahlbar, die Vergütung für weitere Auflagen bei Erteilung der Druckerlaubnis nach beendeter Korrektur. Eine nach dem Umfang des Werkes zu berechnende Vergütung wird naturgemäß erst nach Beendigung der Vervielfältigung fällig; das gleiche gilt, wenn mangels einer Vereinbarung ein angemessenes Honorar zu zahlen ist, dessen Höhe natürlich erst nach Drucklegung beurteilt werden kann (VG § 23). Richtet sich die Vergütung nach dem Absatze, so ist jährlich in den der Buchhändlerostermesse folgenden Wochen für das letztverflossene Kalenderjahr Rechnung zu legen. In diesem Falle kann der Urheber verlangen, daß ihm der Verleger zur Nachprüfung der Abrechnung seine Geschäftsbücher vorlegt (VG § 24).

Der Urheber kann stets, auch wenn er kein Honorar zu fordern hat, eine beschränkte Anzahl von Freiexemplaren verlangen, wenn dies Recht nicht im Vertrage ausgeschlossen ist. Bei Werken der Literatur kann er von jedem Hundert der Auflage ein Freiexemplar, jedoch von der ganzen Auflage mindestens 5 und höchstens 15 beanspruchen; für den Musikalienverlag ist keine bestimmte Ziffer festgesetzt, sondern die „übliche Anzahl“ zu liefern (VG § 25), die sich nach der Gattung des Werkes richtet und bei kleineren Werken etwa den für Literaturwerke vorgesehenen Zahlen entspricht, bei größeren aber entsprechend geringer ist.

Eine weitere Vergünstigung genießt der Urheber insofern, als er außer den Freiexemplaren weitere Exemplare in beliebiger Zahl gegen Erstattung des niedrigsten Preises

verlangen kann, zu dem der Verleger solche im regulären Geschäftsbetrieb an Sortimenter abgibt (VG § 26). Er kann auf Grund dieses Rechts auch seinen ganzen Bekanntenkreis mit Exemplaren zu Buchhändlerpreisen versorgen; wenn er aber die entnommenen Exemplare geschäftsmäßig mit Gewinn veräußert, verletzt er die ausschließliche gewerbliche Verbreitungsbefugnis des Verlegers und kann von diesem wegen Urheberrechtsverletzung belangt werden. Auf Grund dieses Rechtes kann er auch jederzeit die ganze noch vorhandene Auflage aufkaufen und dadurch den Vertrag, falls dieser mit dem Absatz der betreffenden Auflage endigen würde, zur Lösung bringen.

Das Manuskript des Werkes geht mangels besonderer Vereinbarungen nicht etwa ins Eigentum des Verlegers über, sondern bleibt Eigentum des Urhebers. Hat dieser sich vor Beginn der Vervielfältigung die Rückgabe vorbehalten, so ist der Verleger unbedingt zur Rückgabe nach Beendigung der Drucklegung verpflichtet und muß dafür Sorge tragen, daß es inzwischen nicht mehr als unbedingt nötig beschädigt wird. Ist kein solcher Vorbehalt gemacht worden, so kann der Urheber das Manuskript nur dann zurückverlangen, wenn es tatsächlich noch vorhanden ist (VG § 27[1]).

4.

Für die Frage, ob der Verleger seine Rechte auf einen anderen übertragen kann, ist scharf zu unterscheiden, ob der Verleger seinen ganzen Verlag oder einzelne geschlossene

[1] Diese Bestimmung wird allerdings z. T. auch dahin ausgelegt, daß beim Fehlen eines Vorbehalts die Rückgabe überhaupt nicht verlangt werden könne.

Gebiete desselben veräußert, oder ob er nur einzelne Verlagswerke an einen fremden Verlag abgibt. In ersterem Falle bedarf er zu der Übertragung der Genehmigung des Autors nicht, es sei denn, daß das Gegenteil ausdrücklich bestimmt ist. Im zweiten Falle bedarf er dagegen unbedingt der Genehmigung des Autors, wenn ihm nicht im Vertrage das Recht eingeräumt ist, eine Übertragung der Verlegerrechte ohne eine solche vorzunehmen. Der Autor darf aber in diesem Falle die Genehmigung nicht nach Laune verweigern, sondern nur beim Vorliegen eines wichtigen Grundes. Als solcher kommt namentlich persönliche oder finanzielle Unzuverlässigkeit des neuen Verlegers in Betracht. Die Genehmigung gilt als erteilt, wenn der Autor nach erfolgter Benachrichtigung innerhalb zweier Monate keinen Widerspruch erhebt. Er ist aber auch dann, wenn er der Übertragung zugestimmt hat, dadurch gesichert, daß er den bisherigen Verleger auch weiterhin für die Erfüllung aller Verpflichtungen aus dem Vertrage haftbar machen kann. Gegen den neuen Verleger selbst kann er in dieser Hinsicht nur dann Ansprüche erheben, wenn dieser ausdrücklich ihm gegenüber die Erfüllung der Verpflichtungen zur Vervielfältigung und Verbreitung übernommen hatte (VG § 28).

Recht ungünstig ist die Stellung des Urhebers, wenn der Verleger in Konkurs verfällt. Er kann sich in diesem Falle nur dann vom Vertrage lossagen, wenn die Vervielfältigung noch nicht begonnen war. Andernfalls steht es im Belieben des Konkursverwalters, den Vertrag durch einfache Erklärung aufzuheben, oder aber in den Vertrag einzutreten und den Verlag des Werkes selbst fortzuführen oder an einen Dritten zu veräußern; der Urheber muß sich diesen Entschließungen einfach fügen. Angesichts dieses

ungenügenden Schutzes gibt es für Komponisten und Schriftsteller nur eine Hilfe: von vornherein jede Verbindung mit zweifelhaften Verlagsfirmen zu vermeiden und in jedem Falle einen soliden Verlag den Vorzug zu geben, selbst wenn dessen Bedingungen zunächst weniger günstig zu sein scheinen.

II. Verlagsverträge im weiteren Sinne.

1. Der Zeitschriftenverlag.

Durch Annahme eines Werks für eine Zeitung, Zeitschrift oder ein anderes dauernd in regelmäßigen Zwischenräumen erscheinendes Sammelwerk kommt ein Vertrag zustande, der kein eigentlicher Verlagsvertrag im bisher erläuterten Sinne ist, weil sowohl die Verpflichtung des Verlegers zur Vervielfältigung, wie diejenige des Urhebers, sich anderer Verfügungen über das Werk zu enthalten, nur mit erheblichen Einschränkungen gilt. Nach dem Verlagsgesetz (§ 41) sollen aber auf diesen Vertrag die Vorschriften über den Verlagsvertrag Anwendung finden, soweit nicht besondere gesetzliche Ausnahmen vorgesehen sind. Diese Ausnahmen sind folgende:

a) Durch die Annahme wird der Verleger zwar zur Zahlung des Honorars[1], nicht aber zur Veröffentlichung des Beitrags verpflichtet, es sei denn, daß besonders eine dahingehende Verpflichtung übernommen worden ist. Eine solche gilt als stillschweigend übernommen, wenn der Beitrag für eine bestimmte Nummer angenommen oder sonst der Zeitpunkt des Erscheinens vom Verleger genau bezeichnet

[1] S. 122. Ob eine Honorarpflicht besteht, richtet sich auch hier, wenn keine Vereinbarung erfolgt ist, nach den Umständen; diesen zufolge wird aber beim Zeitungs- und Zeitschriftenverlag viel häufiger honorarfreie Überlassung anzunehmen sein, als beim Buch- und Musikalienverlag.

worden ist (VG § 45). In allen Fällen kann der Urheber, wenn seit Annahme des Werks und Ablieferung des Manuskripts ein Jahr verstrichen ist, ohne daß der Beitrag erschienen wäre, vom Vertrage zurücktreten und sein Manuskript zurückziehen, trotzdem aber die Vergütung beanspruchen, die er für den Abdruck hätte fordern können.

b) Der Verleger kann ein ausschließliches Recht zur Vervielfältigung und Verbreitung, demzufolge der Urheber selbst sich anderweiter Benutzung zu enthalten hätte, nicht wie beim eigentlichen Verlagsvertrag in jedem Falle, sondern nur dann in Anspruch nehmen, wenn sich aus den Umständen (oder aus besonderer Abrede) ergibt, daß ihm ein solches Recht eingeräumt werden sollte. Solche Umstände liegen z. B. dann vor, wenn die Annahme auf Grund eines Preisausschreibens erfolgt, denn dessen Sinn würde es zuwiderlaufen, wenn der Urheber das Werk sofort anderweit verwerten könnte. Auch aus der Art der Honorierung kann zu entnehmen sein, daß dem Verleger ein ausschließliches Benutzungsrecht eingeräumt werden sollte; dagegen geht die in der Literatur vertretene Auffassung, daß die Gewährung eines Honorars bei Zeitschriften schlechthin jene Annahme begründe, wohl etwas zu weit. Wollte man z. B. annehmen, daß der honorierte Abdruck eines ungedruckten Liedes in der Musikbeilage einer Zeitschrift den Komponisten an einer anderweitigen Vervielfältigung hindere, so würde gerade der Hauptzweck einer solchen Veröffentlichung für ihn illusorisch werden. Aber auch in den Fällen, wo nach diesen Vorschriften ein ausschließliches Recht des Verlegers begründet ist, ist es von beschränkter Dauer; es erlischt nämlich, wenn nichts anderes vereinbart ist, bei Zeitschriften und sonstigen periodischen Sammelwerken, sobald seit Ablauf

des Erscheinungsjahres ein weiteres Jahr verstrichen ist, bei Zeitungen sogar sofort nach dem Erscheinen, so daß von da ab der Urheber wieder über den Beitrag frei verfügen kann (VG § 42).

c) Es besteht weder eine Pflicht des Verlegers zur Überlassung eines Korrekturabzuges, zur Gewährung von Freiexemplaren[1] und Exemplaren zum Buchhändlerpreis (VG § 43, Satz 2, § 46), noch eine Beschränkung auf eine bestimmte Auflagenziffer (VG § 43, Satz 1); vielmehr kann der Verleger soviel Abzüge drucken lassen, als von der betreffenden Nummer eben hergestellt werden. Wird infolge unerwarteter Nachfrage die Nummer nochmals aufgelegt, so kann der Verleger in dieser Sonderauflage zwar den benutzten Beitrag ebenfalls abdrucken, muß aber ein entsprechendes Zusatzhonorar zahlen. Dagegen ist er zur Veranstaltung von Sonderabdrucken, die das ihm überlassene Werk mit enthalten, ohne Zustimmung des Urhebers nicht berechtigt.

2. Verlagsvertrag über gemeinfreie Werke.

Der Verlagsvertrag im eigentlichen Sinne setzt als Gegenstand ein urheberrechtlich geschütztes Werk voraus, weil sonst von der Verschaffung eines ausschließlichen Vervielfältigungs- oder Verbreitungsrechts, die einen wesentlichen Bestandteil jenes Vertragsbegriffes bildet, keine Rede sein kann; das Bestehen eines Rechtsschutzes bildet also eine selbstverständliche Voraussetzung des Verlagsvertrags.

[1] Bei nichtperiodischen Sammelwerken besteht die Verpflichtung zur Gewährung von Freiexemplaren, doch kann sie der Verleger durch Lieferung von Sonderabzügen des Beitrags erfüllen (VG § 25, Absatz 3). Auch bei periodischen Sammelwerken darf eine übernommene Verpflichtung zur Gewährung von Freiexemplaren im Zweifel auf diese Weise erfüllt werden.

Trotzdem ist es natürlich denkbar, daß den Gegenstand des Vertrags ein Werk bildet, an dem ein Urheberrecht überhaupt nicht besteht, sei es, daß es sich um das bereits im Auslande erschienene Werk eines Ausländers handelt, mit dessen Heimatstaat kein Urheberrechtsvertrag besteht, oder um aufgefundene ältere Handschriften, an denen Rechte mangels nachweisbarer Berechtigter nicht mehr existieren, oder endlich auch um Niederschrift alter Lieder nach dem Volksmunde oder um Aufzeichnung von Weisen der Naturvölker. Da derjenige, der dem Verleger ein derartiges Manuskript anbietet, kein Urheberrecht daran hat (S. 29) und zwar auch dann nicht, wenn zur Entzifferung und zur Herstellung einer Druckvorlage erhebliche Geistesarbeit erforderlich war, kann er dem Verleger kein ausschließliches Vervielfältigungsrecht verschaffen und niemanden am sofortigen Nachdruck hindern. Der Verleger riskiert aber trotzdem häufig die Übernahme solcher Werke und zwar im Hinblick darauf, daß er als Alleinbesitzer des Manuskripts sich einen erheblichen zeitlichen Vorsprung vor anderen Verlegern sichern und deshalb darauf rechnen kann, daß diese den Nachdruck als nicht mehr rentabel unterlassen werden. Um ihm wenigstens diesen Vorteil zu sichern, bestimmt das Gesetz, daß der Eigentümer der Handschrift bezw. der Hersteller der Druckvorlage, der ihm gegenüber gleichsam als Verfasser auftritt (VG § 48), sich selbst anderweiter Vervielfältigung und Verbreitung des Werkes zu enthalten hat, bis seit der Veröffentlichung durch den Verleger sechs Monate abgelaufen sind; er darf also auch keinem andern das Werk zur Vervielfältigung innerhalb dieser Frist überlassen. Er hat dagegen nicht dafür aufzukommen, wenn ohne sein Zutun vor oder nach der

Veröffentlichung durch den Verleger das Werk schon bei einem Dritten erscheint; nur wenn er dem Verleger arglistig verschwiegen hat, daß das Werk mit oder ohne seine Mitwirkung bei einem Dritten erschienen oder von einem solchen zur Veröffentlichung angenommen worden ist, haftet er dem Verleger, der ohne weiteres vom Vertrage zurücktreten kann, für allen entstandenen Schaden (VG § 39).

Im übrigen finden die gesetzlichen Vorschriften über den Verlagsvertrag durchweg Anwendung, soweit dies nicht durch das Fehlen des Urheberrechts von selbst ausgeschlossen ist. Dies gilt auch von der Vorschrift, wonach der Vertrag im Zweifel nur für eine Auflage von 1000 Stück gilt. Nach Absatz dieser Auflage kann natürlich der Verleger dasselbe tun wie jeder Dritte und seine eigene Veröffentlichung sozusagen nachdrucken, ohne ein weiteres Honorar zahlen zu müssen oder an eine bestimmte Auflagenhöhe gebunden zu sein. Doch können die Beteiligten von vornherein vereinbaren, daß auch künftige Auflagen unter den Verlagsvertrag fallen sollen; eine solche Vereinbarung gilt als getroffen, wenn und soweit die Zahlung weiterer Vergütungen für künftige Auflagen zugesagt worden ist (VG § 40).

3. Der Bestellvertrag.

Eine weitere Abart des Verlagsvertrags ist der sogenannte Bestellvertrag. Ein solcher liegt vor, wenn jemand auf Bestellung eines Verlegers ein Werk nach einem bestimmten Plane herstellt, in dem ihm der Verleger den Inhalt des Werkes, sowie die Art der Behandlung genau vorschreibt (VG § 47). Im Bereiche der Tonkunst kommen solche Verträge natürlich nur bei Arbeiten unselbständiger Natur, insbesondere der Herstellung von Arrangements,

Sammelwerken und dergl. vor. In diesen Fällen, zu denen noch die Hilfs- und Nebenarbeiten am Werke eines andern (Ausarbeitung von Fingersätzen usw.) und die Mitarbeit an encyklopädischen Unternehmungen hinzukommen, finden anerkanntermaßen überhaupt nicht die Vorschriften über den Verlagsvertrag, sondern die des Bürgerlichen Gesetzbuchs über den Werkvertrag (BGB § 631 fg.) Anwendung. Der Verleger hat überhaupt keine Verpflichtung zur Vervielfältigung und Verbreitung, sondern kann nach freiem Ermessen davon absehen. Nimmt er sie vor, so ist er keiner Auflagenbeschränkung unterworfen. Lehnt er sie endgültig ab, so kann er dem Verfasser, falls ihm dieser nicht ausdrücklich sein Urheberrecht übertragen hat, im Zweifel die anderweite Verwertung nicht verbieten. Zur Zahlung einer Vergütung ist er aber in jedem Falle verpflichtet, falls nicht zufolge ausdrücklicher Vereinbarung oder den Umständen nach anzunehmen ist, daß die Arbeit honorarfrei geliefert werden sollte.

III. Der Kommissionsverlagsvertrag.

Bewirkt ein Verleger die Vervielfältigung und Verbreitung eines Werkes nicht auf eigene Rechnung, sondern auf Rechnung des Urhebers, so liegt Kommissionsverlag vor, auf den die gesetzlichen Vorschriften über den Verlagsvertrag überhaupt keine Anwendung finden. Der Verfasser spielt hier die Rolle des Unternehmers und der Verleger hat seine Weisungen auszuführen. Der Urheber bestimmt nach freiem Belieben Höhe der Auflage, Ladenpreis und Ausstattung. Er ist, falls sich nicht aus den Umständen oder besonderer Vereinbarung etwas anderes ergibt, nicht gehindert, das Werk gleichzeitig anderweit zu

verwerten, etwa durch Abdruck in Zeitschriften; ein ausschließliches Recht kann der Verleger nach keiner Richtung in Anspruch nehmen. Jedem der beiden Vertragsteile steht auch die Kündigung des Vertrags frei, falls sie nicht auf bestimmte Zeit ausgeschlossen ist; da eine Kündigungsfrist im Gesetze nicht bestimmt ist, kann im Zweifel sofortige Aufhebung des Vertrags erfolgen. Der Verleger rechnet von Zeit zu Zeit, meistens zur selben Zeit wie beim echten Verlagsvertrag, mit dem Urheber ab und überweist ihm die Einnahmen aus dem Vertriebe des Werkes, abzüglich seiner eigenen Unkosten und des ihm für seine Tätigkeit zukommenden Honorars, das er natürlich auch ohne besondere Vereinbarung in angemessener Höhe beanspruchen kann.

Trotz der großen Selbständigkeit, die der Urheber bei dieser Vertragsform genießt, ist sie doch für ihn keineswegs dem eigentlichen Verlagsvertrag vorzuziehen. Denn der Erfolg eines Werkes hängt stets wesentlich mit vom Geschick und Interesse des Verlegers ab, und dieser hat natürlich beim echten Verlagsvertrag ein viel stärkeres Interesse, seine Kräfte für das Werk einzusetzen. Deshalb wird der Kommissionsverlag meist als Notbehelf in solchen Fällen gewählt, in denen kein Verleger das Verlagsrisiko auf eigene Rechnung übernehmen will.

IV. Der Gesellschaftsverlagsvertrag.

Vereinbaren Urheber und Verleger, daß Gewinn und Verlust aus der Vervielfältigung und Verbreitung eines Werkes auf gemeinsame Rechnung gehen, also zu gleichen Teilen oder in einem andern bestimmten Verhältnis übernommen werden sollen, so finden ebenfalls nicht die Vorschriften

über den Verlagsvertrag, sondern die des Bürgerlichen Gesetzbuchs über die Gesellschaft (§ 705 fg.) Anwendung; höchstens können für die Beurteilung der Pflichten des Verlegers die Vorschriften des Verlagsgesetzes hilfsweise zur Auslegung herangezogen werden. Bei dieser Verlagsform, die in Frankreich ziemlich verbreitet, in Deutschland aber weniger üblich ist, haben mangels andrer Abreden grundsätzlich beide Vertragsteile gemeinsam über alle verlagsmäßigen Maßnahmen (Auflage, Ladenpreis, Ausstattung usw.) zu entscheiden. Daß sich der Urheber während der Vertragsdauer jeder anderweiten Ausnutzung des Vervielfältigungs- und Verbreitungsrechts zu enthalten hat, folgt aus der Natur des Vertragsverhältnisses. Es ist bei dieser Vertragsform, auf deren nähere Erläuterung hier verzichtet werden kann, besonders notwendig, über Dauer und Kündigung des Vertrags genaue Vereinbarungen zu treffen, da sonst nach dem Gesetz der Vertrag jederzeit von jedem Teile mit sofortiger Wirkung gekündigt werden kann, was leicht zu großen Unzuträglichkeiten führt.

V. Die Abdrucksgestattung.

Sehr häufig kommt es im Musikalienverlage vor, daß der Verleger oder mit seiner Genehmigung der Urheber selbst einem andern den Abdruck des Werkes, für sich oder in einem Sammelwerk, gestattet. Es kann sich hierbei nach dem Willen der Beteiligten um eine Art Unterverlagsvertrag handeln, auf Grund dessen der andere für eine bestimmte Veröffentlichungsart, meist eine Volksausgabe, eine ähnliche Rechtsstellung erlangen soll, wie sie der Verleger selbst für die Originalausgabe innehat.

In diesem Falle gestaltet sich das Rechtsverhältnis zwischen dem Urheber oder Verleger einerseits und dem Unterverleger anderseits ganz ähnlich, wie das zwischen Urheber und Hauptverleger selbst. Namentlich dürfen jene keinem Dritten mehr die Veranstaltung einer solchen Volksausgabe erlauben und sie auch nicht selbst veranstalten, haben also dem Unterverleger für seine Ausgabe ein ausschließliches Recht einzuräumen. Dieser darf seinerseits das Werk nur in der durch den Vertrag bestimmten Ausgabe veröffentlichen und muß sich jeder anderen Benutzung enthalten. Der Verleger bedarf zum Abschluß eines solchen Unterverlagsvertrags der Zustimmung des Urhebers, falls ihm nicht die Übertragung seiner Verlegerrechte für das betreffende Werk gestattet ist (S. 124).

In weit zahlreicheren Fällen aber, namentlich bei der überaus häufigen Aufnahme geschützter Chor- oder Sololieder in volkstümliche Sammlungen, wird kein solches Unterverlagsrecht begründet, sondern einfach vom Verleger die Erlaubnis zum Abdruck ohne Einräumung irgendwelcher ausschließlicher Rechte erteilt. Hier kann von Anwendung der Vorschriften des Verlagsrechts natürlich keine Rede sein; der Verleger ist also durch die Erteilung einer solchen Abdrucksgestattung in keiner Weise gehindert, die gleiche Erlaubnis für beliebig viele andere Sammlungen zu erteilen. Der andre Teil hat für die Erteilung der Erlaubnis zum Abdruck die vereinbarte oder mangels Vereinbarung eine angemessene Vergütung zu zahlen, die bei besonders beliebten Werken oft eine bedeutende Höhe (200 – 300 Mk.) erreicht, hat aber im übrigen keine verlagsrechtlichen Verpflichtungen. Er ist nicht verpflichtet, von der erteilten Erlaubnis Gebrauch zu machen und braucht

weder Freiexemplare noch Abzüge zum Buchhändlerpreis zu liefern. Seine Berechtigung zum Abdruck beschränkt sich aber auf den bestimmten Zweck, für den ihm die Erlaubnis erteilt wurde; geschah dies für eine bestimmte Sammlung, so ist ihm die Veranstaltung von Einzelausgaben ebenso wie jede Verwendung in anderen Sammlungen und jede Bearbeitung des Werkes untersagt. Dagegen erstreckt sich die Erlaubnis, wenn nichts andres vereinbart ist, auch auf künftige Auflagen der gleichen Sammlung, ohne daß eine nochmalige Vergütung gezahlt werden müßte. Bei solchen Neuauflagen kann auch der übrige Inhalt der Sammlung durch Ausscheidung und Neuaufnahme einzelner Werke in dem Maße geändert werden, wie dies bei Neuauflagen üblich ist; gehen diese Änderungen aber soweit, daß die Sammlung nicht mehr als Neuauflage der früheren, sondern als ein neues Sammelwerk erscheint, so erstreckt sich die erteilte Abdruckserlaubnis nicht mehr auf die neue Sammlung. Das gleiche ist auch dann anzunehmen, wenn bei Neuauflagen trotz wesentlich gleichen Inhalts hinsichtlich Umfang, Ausstattung und Preis so wesentliche Änderungen erfolgen, daß man annehmen muß, der Verleger würde den Abdruck nicht oder nur unter andern Bedingungen gestattet haben, wenn er solche Änderungen hätte voraussehen können. Dies gilt namentlich in den Fällen, wo die Erlaubnis umsonst oder gegen verhältnismäßig geringe Vergütung gegeben worden ist.

Die Beifügung einer Bemerkung, wonach der Abdruck mit Genehmigung des Originalverlegers erfolgt, ist zwar nicht gesetzlich vorgeschrieben, aber so allgemein üblich, daß eine gewohnheitsrechtlich anerkannte Pflicht hierzu angenommen werden muß.

VI. Verträge über die mechanische Benutzung.

Die Vervielfältigung eines Werkes der Literatur oder Tonkunst auf mechanischen Vorrichtungen stellt eine Verwertung des Werkes dar, die ganz aus dem Rahmen der Verlegertätigkeit herausfällt. Der Urheber oder der Verleger, dem dieser seine mechanischen Rechte mit übertragen hat, übt diese regelmäßig nicht selbst aus, sondern erteilt den Fabrikanten solcher Vorrichtungen eine dahingehende Erlaubnis. Auch bei Abschluß dieser Verträge haben die Beteiligten in der Regelung ihrer gegenseitigen Beziehungen grundsätzlich freie Hand. Ein ausschließliches Recht zur mechanischen Benutzung kann der Berechtigte — wenigstens bei Werken der Tonkunst — natürlich keinem Fabrikanten einräumen, weil er auf Grund der Zwangslizenz ja jedem Dritten diese Benutzung gestatten muß; er kann sich höchstens verpflichten, das Recht nicht zu günstigeren Bedingungen zu vergeben, als er dies auf Grund der Zwangslizenz tun muß. Aus diesem Grunde ist der Lizenzvertrag mit dem Musikwerkfabrikanten nicht mit dem Verlagsvertrag in Parallele zu stellen, sondern entspricht mehr der Abdrucksgestattung. Die Verpflichtung des Fabrikanten beschränkt sich regelmäßig auf die Bezahlung der vereinbarten oder einer angemessenen Vergütung. Die Autoren und Verleger verkehren meist mit der mechanischen Industrie durch Vermittelung der schon erwähnten Anstalt für mechanisch-musikalische Rechte (Ammre, S. 75), und schließen durch diese Verträge ab. Meist wird zu diesem Zweck der Ammre das ausschließliche Recht zur mechanischen Benutzung selbst übertragen, so daß diese den Fabrikanten gegenüber als Inhaberin dieser Rechte für alle ihr beigetretenen Mitglieder

auftritt. Sie verwertet die Rechte durch Erteilung der Lizenzen an die Fabrikanten, die ihrerseits eine Vergütung dafür in Form des Kaufs sogenannter Lizenzmarken gewähren; diese Marken werden auf jede einzelne Vorrichtung aufgeklebt und ermöglichen so eine scharfe Kontrolle darüber, daß für jede einzelne Platte oder Rolle die Lizenzgebühr bezahlt ist. Von den Erträgen der Lizenzmarken gewährt die Ammre nach bestimmten Sätzen den Komponisten und Verlegern fortlaufende Vergütungen, die bei beliebten Werken oft eine außerordentliche Höhe erreichen. Die Vorteile dieser Verwertung der mechanischen Rechte durch die Ammre sind so offenkundig, daß diese Gründung für die ganze Musikpflege sehr segensreich gewesen ist. Wie bereits früher erwähnt, befaßt sich übrigens auch die ursprünglich nur zur Verwertung des musikalischen Aufführungsrechts gegründete Genossenschaft deutscher Tonsetzer mit der Verwertung der mechanischen Rechte ihrer Mitglieder.

XI. Kapitel.

Verträge über das Aufführungsrecht.

Wie schon erwähnt, geht zwar bei der Urheberrechtsübertragung, nicht aber beim Verlagsvertrag das dem Urheber zustehende, ausschließliche Recht zur öffentlichen Aufführung auf den Verleger über. Schon daraus folgt, daß ein Dritter das Aufführungsrecht nicht durch den bloßen Kauf der Noten erwirbt, denn der Verleger kann ihm dieses Recht, das er mangels besonderer Abmachungen selbst nicht hat, auch nicht auf solchem Wege übertragen. Ist der Verleger zugleich Inhaber des Aufführungsrechts

geworden, so steht es ihm natürlich frei, auf den Musikalien einen Vermerk anzubringen, wonach durch deren Kauf das Aufführungsrecht mit erworben wird.

Abgesehen von diesem Falle, der einen Verzicht auf das Aufführungsrecht zu Gunsten jedes Notenkäufers darstellt, muß jeder, der eine öffentliche Aufführung eines Werkes der Tonkunst oder eines Bühnenwerkes veranstalten will, durch Vertrag mit dem Inhaber des Aufführungsrechts die Erlaubnis dazu erwerben, soweit nicht einer der im VI. Kapitel behandelten Ausnahmefälle vorliegt, in denen eine Genehmigung des Berechtigten nicht erforderlich ist, oder, wie S. 45 ausgeführt, ausnahmsweise bei kleineren Werken eine stillschweigende Erlaubnis zur Aufführung vorausgesetzt werden kann.

Wie in Kapitel VIII (S. 88) erwähnt wurde, hat bei allen Werken der Vokalmusik, insbesondre bei musikdramatischen Werken der Inhaber des Aufführungsrechts im musikalischen Teil die Aufführungserlaubnis für das ganze Werk zu erteilen. Dagegen erteilt bei Schauspielen, sowie bei solchen musikdramatischen Werken, bei denen infolge Erlöschens des Schutzes am musikalischen Teil nur noch der literarisch-dramatische Teil geschützt ist, der Dichter die Aufführungserlaubnis. Die Fälle, in denen auch dem Bearbeiter eines Werkes ein Aufführungsrecht zusteht, sind in Kapitel IV (S. 40) näher bezeichnet. Unter Umständen muß also auch dessen Erlaubnis erwirkt werden; meist wird aber in solchen Fällen das Aufführungsrecht des Bearbeiters mit dem des ursprünglichen Urhebers, falls ein solches noch besteht, in einer Hand vereinigt sein.

Will der Inhaber des Aufführungsrechts es nun wirtschaftlich verwerten, so bieten sich ihm wie bei der

Verwertung des Vervielfältigungsrechts verschiedene Wege dar. Er kann – nach Art des Verlagsvertrags – einem andern (einem Verleger, einer Agentur, einem Impresario) das Aufführungsrecht zur ausschließlichen Ausübung auf eigene Rechnung überlassen, wogegen ihm dieser eine einmalige oder fortlaufende Vergütung gewährt. Er kann – nach Art des Kommissionsverlags – dem andern die Ausübung auf seine, des Urhebers eigene Rechnung übertragen. Er kann mit einem anderen einen Gesellschaftsvertrag über Verwertung des Aufführungsrechtes auf gemeinsame Rechnung schließen. Er kann endlich – nach Art der Abdrucksgestattung – anderen von Fall zu Fall die Aufführungserlaubnis erteilen, ohne daß diese ein ausschließliches Recht zur Aufführung erlangten.

Eine besondere gesetzliche Regelung besteht – abgesehen von den auf den dritten Fall anwendbaren Vorschriften des Bürgerlichen Gesetzbuches über die Gesellschaft – für keine der genannten Vertragsarten; es entscheidet also hier nur der Wille der Vertragsparteien unter Berücksichtigung der Verkehrssitte. Eine ausschließliche Befugnis zur Ausübung des Aufführungsrechts auf Seiten des Vertragsgegners ist natürlich nur dann anzunehmen, wenn sie ihm vom Urheber besonders eingeräumt ist, oder wenn sich dies aus den Umständen und der Verkehrssitte ergibt. So ist namentlich in jedem Falle, wo ein Theater ein dramatisches oder musikdramatisches Werk zur Aufführung annimmt, als stillschweigend vereinbart anzunehmen, daß der Berechtigte keiner anderen Bühne am gleichen Orte die Aufführungserlaubnis geben darf, solange sich das Werk noch im Spielplan den ersten Bühne befindet; diese kann also tatsächlich ein, wenn auch örtlich beschränktes, ausschließliches

Aufführungsrecht für sich in Anspruch nehmen. Ob die bloße Annahme eines Werkes zur Aufführung eine rechtliche Verpflichtung erzeugt, die Aufführung auch wirklich zu veranstalten, ist mangels ausdrücklicher Abreden sehr zweifelhaft, aber nach der Natur des Vertragsverhältnisses und der Verkehrssitte wohl zu verneinen[1], während die einmal durch die Annahme begründete Honorarpflicht auch bei Unterbleiben der Aufführung bestehen bleibt.

In der Praxis pflegt bei dramatischen und musikdramatischen Werken von Fall zu Fall die Aufführungserlaubnis auf Grund besonderer vertraglicher Abmachung zwischen dem Aufführungsunternehmer und dem Inhaber des Aufführungsrechts erteilt zu werden, wobei die Theateragenturen die Rolle des Vermittlers zwischen den beiden Vertragsparteien übernehmen. Seit Mitte des vorigen Jahrhunderts ist auf diesem Gebiet an Stelle der früher üblichen einmaligen Abfindung, bei der die wahre Kunst betteln ging, während die Tagesgrößen Reichtümer einstrichen, das System der Aufführungsabgaben (Tantiemen) überall durchgedrungen; danach hat der Unternehmer für jede einzelne Aufführung einen bestimmten Prozentsatz von der Tageseinnahme, zu der ein verhältnismäßiger Teil der Abonnementsgelder hinzugerechnet wird, an den Berechtigten abzuführen.

Bei nichtdramatischen Werken der Tonkunst läßt sich dieses System der Einzelverträge praktisch nicht durchführen, weil eine ausreichende Kontrolle der öffentlichen Aufführungen durch den Berechtigten nicht möglich ist, sobald das Werk auch nur einige Beliebtheit erlangt hat. Man hat aber

[1] Bei den Theatern besteht allerdings die Anschauung, daß die Annahme eines Werkes die Verpflichtung zu wenigstens dreimaliger Aufführung begründe.



einen praktischen Weg zur Nutzbarmachung des Aufführungsrechts auch gegenüber den konzertmäßigen Aufführungen gefunden, indem man die Ausnutzung der Konzertaufführungsrechte durch die Anfang des Jahrhunderts erfolgte Gründung der Genossenschaft deutscher Tonsetzer zentralisierte. Die Komponisten und die Verleger, die ihr als Inhaber des Aufführungsrechts beitreten, überlassen ihr nach den Satzungen die Ausübung ihrer Aufführungsrechte für die konzertmäßige Wiedergabe ihrer Werke, und die Genossenschaft erteilt gegen entsprechende Vergütung den Konzertunternehmern, deren Veranstaltungen sie auf Grund ihrer Organisation natürlich viel besser als der Einzelne überwachen kann, die Aufführungserlaubnis. Bei größeren Werken wird diese Erlaubnis meist von Fall zu Fall gegen Einzelvergütung nach bestimmten Sätzen erteilt, während mit Konzertveranstaltern, deren Programme sich vorwiegend aus zahlreichen einzelnen Stücken leichteren Genres zusammensetzen, meist Pauschalverträge abgeschlossen werden, wonach sie gegen eine feste jährliche Abgabe alle Werke aufführen dürfen, an denen die Genossenschaft das Aufführungsrecht ausübt. Ähnliche Verträge werden auch mit konzertierenden Künstlern jeder Art abgeschlossen. In diesen Fällen sind die Konzertunternehmer verpflichtet, ihre Programme möglichst vollständig an die Genossenschaft einzusenden, damit sie durch deren statistische Verarbeitung einen Maßstab für die Verteilung der eingehenden Pauschalbeträge an die Berechtigten gewinnen kann.

Leider hat diese großzügig gedachte Organisation noch nicht alle Wünsche der Beteiligten zu erfüllen vermocht, sodaß es im Jahre 1913 zur Lossagung einer großen Anzahl der ersten deutschen Verlagsfirmen von der

Genossenschaft gekommen ist. Zurzeit liegen in diesem Streit die Verhältnisse noch ganz ungeklärt, und die Hoffnung, daß es wieder zu einer dauernden Zentralisation der Aufführungsrechte kommen werde, ist gering.

Verpflichtet zur Einholung der Aufführungserlaubnis und zur Zahlung der Vergütung ist derjenige, der die Aufführung veranstaltet. Nicht selten entstehen bei Musikaufführungen niederen Ranges, in Gastwirtschaften, Tanzlokalen u. dergl. Zweifel darüber, wer als Veranstalter der Aufführung anzusehen ist. Es richtet sich dies nach dem inneren Verhältnis zwischen dem Inhaber der Aufführungsräume und den ausübenden Künstlern und ihrem Leiter. Jener ist stets dann als Veranstalter zu betrachten, wenn er die Musiker aus seiner Tasche bezahlt und die Eintrittsgelder selbst vereinnahmt oder überhaupt keine solchen erhebt. Fließen hingegen die Eintrittsgelder den Musikern selbst zu, während diese an den Wirt eine Abgabe dafür entrichten, daß sie in seinen Räumen spielen dürfen, so ist nicht dieser als Veranstalter zu betrachten, sondern entweder der Dirigent der Kapelle allein, wenn deren Mitglieder von ihm besoldet werden, oder die sämtlichen Musiker zusammen, wenn sie auf gemeinsame Rechnung konzertieren.

Wer die Aufführungserlaubnis erlangt hat, darf ebenso wie der Verleger oder der Erwerber des Urheberrechts das Werk nur in der Originalgestalt wiedergeben und nur solche Änderungen dabei vornehmen, die ihm der Berechtigte nach Treu und Glauben nicht verbieten kann (S. 95); zwar sagt das Gesetz dies nicht ausdrücklich, es kann aber nicht zweifelhaft sein, daß der Inhaber einer bloßen Aufführungserlaubnis nicht mehr Rechte und Freiheiten für sich beanspruchen kann, als der Erwerber des ganzen Urheberrechts.

Dieser Grundsatz gilt auch hinsichtlich der sogenannten Striche. Leider pflegt ja der Durchschnittsregisseur und auch mancher über dem Durchschnitt stehende, berühmte Dirigent sich in dieser Hinsicht über die Intentionen auch des größten schaffenden Künstlers unbedenklich hinwegzusetzen und glaubt besser als jener beurteilen zu können, was zur Erzielung höchster künstlerischer Wirkung nötig oder überflüssig ist, statt grundsätzlich die innere Notwendigkeit, die den Meister gerade zu dieser Ausdrucksweise gezwungen hat, ehrfurchtsvoll anzuerkennen, auch auf die Gefahr hin, daß der Philister sich einmal ein wenig langweilt. Das Gesetz gibt aber dem Urheber – und zwar selbst dann, wenn er sein Urheberrecht einem anderen übertragen hat – das Recht, alle solche Eingriffe in sein Werk zu verbieten, denn davon, daß nach Treu und Glauben die Vornahme von Kürzungen gestattet sein müsse, kann trotz der allgemeinen Verbreitung dieser Unsitte keine Rede sein. Nur ist die dem Urheber verliehene scharfe Waffe in der Praxis deshalb wenig wirksam, weil der Autor, der von ihr Gebrauch macht, Gefahr läuft, daß ihm der schwer errungene Zutritt zur Öffentlichkeit wieder und vielleicht für immer versperrt wird. Nicht jeder hat solche achtunggebietende künstlerische Festigkeit wie Fr. Klose, dessen dramatische Symphonie „Ilsebill“ nur zu wenigen Bühnen Zutritt erlangen konnte, weil der Autor sich grundsätzlich weigerte, den einheitlichen Aufbau seines Werkes durch Einlegung von Zwischenaktspausen unterbrechen zu lassen.

XII. Kapitel.

Die Verfolgung von Rechtsverletzungen.

In Kapitel IV–VIII ist erläutert worden, welche Befugnisse ausschließlich dem Urheber zustehen, und in welchem Umfange jeder Dritte fremde Werke ohne Einwilligung des Urhebers benutzen darf. Wer diese Grenze überschreitet und ohne Einwilligung des Berechtigten mit einem geschützten Werke Handlungen vornimmt, die jenem ausschließlich vorbehalten sind, begeht ihm gegenüber eine Urheberrechtsverletzung und setzt sich deshalb einer gerichtlichen Verfolgung aus.

Den einzelnen im Urheberrecht enthaltenen ausschließlichen Befugnissen entsprechen ebenso viele Arten von Rechtsverletzungen.

1. Die wichtigste und häufigste Rechtsverletzung ist der sogenannte Nachdruck, d. h. der Eingriff in das ausschließliche Vervielfältigungs- und Verbreitungsrecht. Er wird begangen sowohl durch eine zum Zwecke der Verbreitung, also nicht nur zum persönlichen Gebrauche, vorgenommene Herstellung von Exemplaren des Werkes oder auch einer dem Urheber vorbehaltenen Bearbeitung des Werkes, sowie durch deren gewerbliche Verbreitung selbst. Beides braucht nicht von derselben Person begangen zu werden; der Tatbestand des Nachdrucks wird ebenso erfüllt, wenn jemand nur die unrechtmäßige Vervielfältigung vornimmt, ohne selbst die Exemplare verbreiten zu wollen, wie wenn jemand die von einem andern unrechtmäßig hergestellten Exemplare verbreitet. Auch die unrechtmäßige Übertragung auf mechanische Vorrichtungen erfüllt als Eingriff in das ausschließliche Vervielfältigungsrecht den Tatbestand des

Nachdrucks. Eines solchen Eingriffes macht sich auch der Verleger eines Werkes schuldig, wenn er über die zulässige Auflage hinaus Exemplare vervielfältigt und verbreitet, oder durch Herausgabe von Bearbeitungen, Übertragung auf mechanische Vorrichtungen und dergl. dem Urheber vorbehaltene Befugnisse verletzt.

2. Neben dem Nachdruck kommt als zweite wichtige Rechtsverletzung die unbefugte öffentliche Aufführung von Werken in Betracht, an denen ein ausschließliches Aufführungsrecht des Urhebers besteht. Auch die unbefugte Aufführung einer rechtmäßigen Bearbeitung des Werkes ist eine solche Rechtsverletzung, wenn die Bearbeitung als solche Aufführungsschutz beanspruchen kann (S. 40). Die unbefugte Aufführung einer unrechtmäßigen Bearbeitung eines geschützten Werkes ist stets als Eingriff in das Urheberrecht zu betrachten, selbst wenn nur die Bearbeitung, falls sie rechtmäßig wäre, Aufführungsschutz genösse, während das Werk selbst keinen solchen hat; dieser eigentümliche Fall tritt ein, wenn eine ohne Einwilligung des Urhebers hergestellte Dramatisierung einer geschützten Erzählung ohne dessen Einwilligung öffentlich aufgeführt wird (UG § 37 Satz 2, § 38 Nr. 2).

3. Auch die Eingriffe in die nur bei unveröffentlichten Werken der Literatur bestehenden ausschließlichen Befugnisse zum öffentlichen Vortrag eines Werkes und zur öffentlichen Mitteilung seines Inhalts stellen Verletzungen des Urheberrechts dar.

4. Eines zwar weniger schweren, aber doch mit entsprechenden Rechtsfolgen bedrohten Eingriffs in das Urheberrecht macht sich endlich schuldig, wer bei Veranstaltung einer an sich rechtmäßigen Vervielfältigung oder öffentlichen

Aufführung am Werke unbefugt Änderungen vornimmt (S. 95, 120, 142).

Alle diese Handlungen sind auch dann rechtswidrig, wenn ein irgendwie erheblicher Teil eines geschützten Werkes in einer der bezeichneten Arten benutzt wird (UG § 41; S. 45, 46).

Zur Verfolgung aller dieser Rechtsverletzungen ist nicht jedermann, sondern nur der Inhaber des Urheberrechts befugt. Hat der Urheber sein gesamtes Urheberrecht einem andern übertragen, so kann nur dieser andere gegen den Verletzer vorgehen. Dies gilt auch dann, wenn nur eine beschränkte Übertragung stattgefunden hat, soweit die Handlung in den ausschließlichen Bereich des beschränkten Urheberrechts eingreift.

Neben dem Urheber ist kraft besonderer Gesetzesvorschrift (VG § 9, Abs. 2) auch dem Verleger das Recht beigelegt, Eingriffe in das Urheberrecht soweit zu verfolgen, als sie sein Verlagsrecht berühren. Gegen unbefugte Aufführungen kann er also nicht vorgehen. Soweit es aber der Schutz seines Verlagsrechts erfordert, kann er die gesetzlichen Waffen auch gegen den Urheber selbst erheben, falls dieser seiner Pflicht, sich aller dem Verlagsvertrag zuwiderlaufenden Benutzungen des Werkes zu enthalten (S. 108), entgegenhandelt und dadurch das ausschließliche Vervielfältigungs- und Verbreitungsrecht des Verlegers verletzt. Auch dem Unterverleger (S. 133) steht gegenüber Eingriffen in seine ausschließliche Rechtssphäre das Recht zur Verfolgung zu.

Soweit dem Urheber bei Übertragung des Urheberrechts bestimmte Befugnisse — insbesondere zur musikalischen Bearbeitung (ausschließlich Transpositionen und Auszüge), zur mechanischen Benutzung, zur Übersetzung, zur Dramatisierung

und zur Verfilmung — verbleiben, bleibt er auch natürlich berechtigt, rechtswidrige Eingriffe in diese Befugnisse zu verfolgen. Dies kann er sowohl jedem Dritten wie auch dem Erwerber des Urheberrechts selbst gegenüber tun, so daß der merkwürdige Fall eintreten kann, daß der Inhaber des Urheberrechts wegen Verletzung des Urheberrechts von einem andern, der nicht Inhaber des Urheberrechts ist, zur Verantwortung gezogen wird. Dasselbe Recht hat der ursprüngliche Urheber gegen den Erwerber des Urheberrechts, wenn dieser bei der Vervielfältigung oder öffentlichen Aufführung des Werkes über das zulässige Maß (S. 95) hinausgehende Änderungen vornimmt; gegen Dritte steht ihm, wenn er sein Urheberrecht einem andern abgetreten hat, dagegen ein solches Recht nicht zu.

Wer die gesetzlichen Rechtsbehelfe anwenden will, muß das Recht, worauf er sich beruft, nachweisen. Dem Urheber selbst ist dieser Nachweis insofern gesetzlich (UG § 7) erleichtert, als er sich nur darauf zu berufen braucht, daß die erschienenen Vervielfältigungen auf dem Titelblatte oder gegebenenfalls in der Zueignung, der Vorrede oder am Schlusse seinen Autornamen enthalten. Bei Werken, die — vor oder nach Erscheinen — öffentlich aufgeführt oder vorgetragen worden sind, genügt es, wenn er bei der Ankündigung solcher Veranstaltungen als Autor genannt worden ist. Jedoch kann der Gegner Beweis dafür antreten, daß diese Nennung zu Unrecht erfolgt und also der Genannte gar nicht Urheber ist. Ist ein Werk anonym oder pseudonym erschienen, so ist der hierbei genannte Herausgeber, oder falls ein solcher nicht genannt ist, der Verleger des Werkes ohne weiteres berechtigt, die Rechte des Urhebers wahrzunehmen (S. 25). Wer als Verleger

oder als Erwerber des Urheberrechts Rechtsverletzungen verfolgen will, muß eintretendenfalls natürlich den Erwerb seines Rechts beweisen; die Berufung auf die bloße Benennung als Verleger auf Vervielfältigungsexemplaren genügt nicht.

Welche Rechtsbehelfe nun einer Rechtsverletzung gegenüber gegeben sind, richtet sich in jedem einzelnen Falle nach Art und Umfang des beim Täter vorliegenden Verschuldens, insbesondere danach, ob dieser vorsätzlich, fahrlässig oder ohne Verschulden gehandelt hat.

Vorsätzlich ist ein Eingriff in das Urheberrecht dann, wenn der Täter mit Willen handelt und sich dabei der Widerrechtlichkeit seiner Handlung bewußt ist. Er muß also wissen, daß das Werk urheberrechtlich geschützt ist und daß er zu seiner Handlung nicht die Einwilligung des Berechtigten hat. Dem Vorsatz steht der gerade auf urheberrechtlichem Gebiet sehr häufig vorliegende sogenannte Eventualdolus (bedingter Vorsatz) rechtlich gleich; ein solcher liegt vor, wenn der Täter zwar nicht bestimmt weiß, daß bei seiner Handlung die Voraussetzungen der Widerrechtlichkeit vorliegen, aber mit dieser Möglichkeit rechnet und trotzdem die Handlung auf die Gefahr hin vornehmen will, daß durch sie eine Rechtsverletzung herbeigeführt wird. Mit bedingtem Vorsatz handelt also jemand, der bei Vornahme eines Nachdrucks zwar nicht weiß, ob das Werk noch geschützt ist, es aber auch unterläßt, sich darüber Gewißheit zu verschaffen; er will also die Handlung auch dann vornehmen, wenn das Werk noch nicht frei sein sollte.

Fahrlässigkeit hingegen liegt dann vor, wenn der Täter sich zwar der Widerrechtlichkeit seiner Handlung nicht bewußt und also rechtmäßig zu handeln überzeugt war,

aber bei Aufwendung der im geschäftlichen Leben erforderlichen Sorgfalt hätte erkennen müssen, daß seine Handlung objektiv rechtswidrig sei. Wenn also jemand — um beim vorigen Beispiel zu bleiben — vor der Vornahme eines Nachdrucks sich zwar bei einem Bekannten erkundigt hat, ob das Werk frei sei, und dem erhaltenen Bescheid zufolge hiervon tatsächlich überzeugt war, trotzdem aber durch Nachschlagen in einem Musiklexikon die Unrichtigkeit des erhaltenen Bescheids sofort hätte feststellen können, so handelte er fahrlässig; denn die geschäftsübliche Sorgfalt forderte, daß er bei dieser wichtigen Frage sich nicht nur auf eine persönliche Erkundigung beschränkte, sondern zuverlässige Unterlagen zu Rate zog.

Ohne Verschulden endlich handelt, wer zwar durch seine Handlung objektiv ein fremdes Urheberrecht verletzt, bei ihrer Vornahme aber ihre Widerrechtlichkeit nicht kannte und auch bei Aufwendung der erforderlichen Sorgfalt nicht erkennen mußte. Hierher gehört z. B. der häufige Fall, daß jemand ein in einer Sammlung als Volkslied eines unbekannten Autors aufgeführtes, in Wirklichkeit aber noch geschütztes Lied abdruckt, das er trotz sorgfältiger Prüfung und Erkundigung nicht als solches erkennen konnte.

Ein Irrtum über wesentliche Tatbestandsmerkmale der widerrechtlichen Handlung vermag also, wenn er entschuldbar ist, sowohl Vorsatz wie Fahrlässigkeit auszuschließen, während er die Rechtsverletzung als fahrlässig erscheinen läßt, falls er bei Aufwendung der nötigen Sorgfalt hätte erkannt werden müssen. Dabei muß aber mit größter Schärfe darauf hingewiesen werden, daß ein Irrtum nur dann das Verschulden auszuschließen oder zur Fahrlässigkeit herabzumindern geeignet ist, wenn er sich auf Tatsachen bezog,

während ein rechtlicher Irrtum keine solche Wirkung besitzt. Man kann sich also z. B. mit Erfolg beim Nachdruck darauf berufen, man habe ein Werk für gemeinfrei gehalten, bei der unbefugten Aufführung darauf, man habe geglaubt, daß die Erlaubnis zur Benutzung erteilt worden sei, beim unbefugten öffentlichen Vortrag eines unveröffentlichten Werkes, man habe geglaubt, daß es erschienen sei. Man kann sich dagegen nicht darauf berufen, man habe irrig einen Fall der Vervielfältigung zum persönlichen Gebrauch für vorliegend gehalten, man habe mangels eines Aufführungsvorbehaltes auf den Noten die Aufführung für gesetzlich erlaubt angesehen, man habe nicht gewußt, daß der Vortrag eines unveröffentlichten Werkes überhaupt verboten sei; denn in allen diesen Fällen handelt es sich um reine Rechtsirrtümer. Sicher führt diese strenge Durchführung des Grundsatzes, daß Unkenntnis des Gesetzes nicht vor seinen Rechtsfolgen schützt, zu mancherlei Härten; seine Beseitigung würde aber das ganze Gebäude des Rechts in seinen Grundfesten erschüttern und das nur unter dessen Schutze gedeihende Wirtschaftsleben schweren Gefahren überantworten.

Zu beachten ist, daß sich häufig aus einer ursprünglich ohne Verschulden begangenen Handlung eine fahrlässige oder vorsätzliche oder aus einer fahrlässigen eine vorsätzliche entwickeln kann. Wenn nämlich jemand, der in unverschuldeter Unkenntnis der Rechtswidrigkeit ein Werk abgedruckt hat und verbreitet, nachträglich Umstände erfährt, aus denen er die Rechtswidrigkeit bei Aufwendung der nötigen Sorgfalt erkennen muß, trotzdem aber die Vervielfältigung und Verbreitung fortsetzt, so ist ihm von diesem Zeitpunkt ab die Handlung zur Fahrlässigkeit zuzurechnen. Ebenso macht sich einer vorsätzlichen Handlung schuldig, wer

nachträglich die Rechtswidrigkeit einer ursprünglich schuldlos unternommenen Zuwiderhandlung erkennt und sie nicht sofort einstellt. Erhebt der Berechtigte einem bisher gutgläubigen Täter gegenüber unter Angabe der Tatsachen, aus denen er sein Recht herleitet, Widerspruch gegen die Fortsetzung der unerlaubten Tätigkeit, so muß dieser sie ohne Verzug einstellen, selbst wenn er von der Berechtigung des Widerspruchs noch nicht völlig überzeugt sein sollte. Andernfalls würde er die Handlung auf die Gefahr ihrer Rechtswidrigkeit hin fortsetzen und also mit bedingtem Vorsatz handeln. Erst wenn er positiven Anhalt dafür gewonnen hat, daß der Widerspruch ungerechtfertigt ist, darf er ihm die weitere Beachtung versagen.

Die vom Gesetze gegebenen Rechtsbehelfe gegenüber den verschiedenen Arten der Urheberrechtsverletzung sind nun folgende:

1. Eine Bestrafung findet bei vorsätzlichen Rechtsverletzungen, aber auch nur bei diesen, statt. Die Strafe ist Geldstrafe bis 3000 M.; im Uneinbringlichkeitsfalle tritt an ihre Stelle Gefängnis bis zu sechs Monaten (UG § 38). Bei unbefugter öffentlicher Mitteilung des Inhalts eines unveröffentlichten Werks der Literatur beträgt die Höchststrafe nur die Hälfte dieser Sätze (UG § 39). Für die Vornahme unerlaubter Änderungen bei an sich rechtmäßiger Vervielfältigung oder öffentlicher Aufführung kann sogar nur bis 300 M. Geldstrafe oder im Uneinbringlichkeitsfalle bis zu 1 Monat Gefängnis ausgesprochen werden. Die außerordentliche Milde dieser Strafen ist noch ein Rest aus jener alten Anschauung, die nur zagend einen Schutz des geistigen Eigentums anerkannte; besonders die Vorschrift, daß auch beim böswilligsten, gewerbsmäßig verübten

Nachdruck nur eine Geldstrafe möglich ist, falls der Täter diese zahlen kann, steht im argen Mißverhältnis zur sonstigen strafrechtlichen Bewertung der Eigentumsdelikte. Mit Recht wird auch bezweifelt, ob die durch das Gesetz von 1901 erfolgte Abschaffung der nach dem früheren Rechte gegebenen Strafbarkeit fahrlässiger Handlungen nicht einen großen Rückschritt bedeutet, zumal es ja einigermaßen raffinierten Nachdruckern meistens gelingt, sich mit Fahrlässigkeit herauszureden.

Die Strafverfolgung tritt nur auf Antrag des Verletzten ein (UG § 45), der binnen 3 Monaten nach erlangter Kenntnis von Tat und Person des Täters gestellt sein muß. Ein gestellter Strafantrag kann zurückgezogen, dann aber natürlich nicht nochmals gestellt werden. Die Zurücknahme des Antrags hat die Belastung des Antragstellers mit den entstandenen Kosten zur Folge; wer also auf Grund einer Einigung mit dem Täter einen Strafantrag zurückzieht, wird stets darauf achten müssen, daß sich der Täter zuvor zur Erstattung dieser Kosten verpflichte. Die Staatsanwaltschaft kann auch bei rechtzeitig gestelltem Antrag die Übernahme der Verfolgung ablehnen und den Verletzten auf den Weg der Privatklage verweisen, wenn sie die amtliche Verfolgung der Angelegenheit nicht durch ein öffentliches Interesse für geboten erachtet.

2. Dem Verletzten steht ein Anspruch auf Ersatz des ihm durch die Rechtsverletzung entstehenden Schadens zu, wenn die Handlung vorsätzlich oder wenigstens fahrlässig begangen ist (UG § 36, 37). Falls auf von der Staatsanwaltschaft erhobene Klage oder auf Privatklage des Verletzten hin ein Strafverfahren stattfindet, kann die Zuerkennung einer angemessenen Buße bis zum Höchstbetrag

von 6000 Mk. als Schadenersatz beantragt und ausgesprochen werden; im ersteren Falle muß sich der Verletzte, um einen Bußanspruch erheben zu können, dem Verfahren als Nebenkläger anschließen. Andernfalls kann er seinen Anspruch im Wege des Zivilprozesses verfolgen. Dieser Weg verschafft aber dem Verletzten oft keine ausreichende Genugtuung, weil er in diesem Verfahren die Grundlage seines Anspruchs, also die Entstehung eines Schadens, beweisen muß, wobei hinsichtlich der Höhe allerdings das Gericht auf Grund freier Schätzung erkennen darf. Kann der Verletzte die Höhe seines Schadens erst dann beurteilen, wenn er den Umfang der Rechtsverletzung, namentlich also Auflage und Absatz beim Nachdruck, Aufführungszahl und Kasseneinnahmen bei unbefugter Aufführung kennt, so kann er auf Rechnungslegung klagen. In welcher Weise der Verletzte seinen Schaden berechnen darf, ist eine sehr umstrittene Frage. Die Ansicht, daß ihm nur seine tatsächlich nachgewiesene Einbuße zugesprochen werden dürfe, ist entschieden zu eng, denn selbst bei einem Nachdruck in einigen tausend Exemplaren, etwa in einem ganz billigen Sammelwerk oder einer der beliebten 10- oder 20-Pfennig-Ausgaben, kann dem Urheber oder Verleger unmöglich der Nachweis angesonnen werden, wieviele Exemplare er von seiner eigenen Ausgabe infolge des Nachdrucks weniger abgesetzt hat. Bei unbefugter öffentlicher Aufführung würde sogar ein Schadensnachweis dieser Art meist vollkommen unmöglich sein, denn wenn ein Orchesterleiter in Berlin ein symphonisches Werk von R. Strauß unbefugt aufführt, ist nicht anzunehmen, daß dadurch eine berechtigte Aufführung weniger stattfindet, als sonst stattgefunden hätte. Richtiger Auffassung nach muß man dem Verletzten als Schadenersatz mindestens den

Betrag zusprechen, den er angemessener Weise hätte beanspruchen können, wenn seine Erlaubnis zu der Handlung eingeholt worden wäre; es muß ihm also beim Nachdruck der Betrag der angemessenen Vergütung für eine Abdrucksgestattung gleichen Umfangs, bei der unbefugten Aufführung der Betrag der ihm annehmbar durch eine rechtmäßige Aufführung gleicher Art zugeflossenen Tantieme zugebilligt werden. Natürlich kann er auch einen nachweisbaren, darüber hinausgehenden Schaden berechnen. Zu berücksichtigen ist dabei auch der indirekte Schaden, den der Urheber durch einen Nachdruck ohne Quellenangabe insofern erleidet, als Dritte dadurch in entschuldbaren Irrtum versetzt werden können, das Werk sei gemeinfrei, und es dann zum Schaden des Berechtigten ebenfalls nachdrucken.

Bei ohne Verschulden begangenen Rechtsverletzungen versagt das Gesetz leider einen Schadenersatzanspruch vollkommen, mag auch die tatsächlich eingetretene Schädigung noch so empfindlich sein. Nur ein Anspruch auf Herauszahlung der sogenannten ungerechtfertigten Bereicherung (BGB § 812) ist dem Verletzten gegeben; der hierzu erforderliche Bereicherungsnachweis ist aber noch viel schwerer zu führen als der eines entstandenen Schadens.

3. Endlich sind dem Verletzten noch zwei weitere Rechtsbehelfe gegeben, und zwar sowohl bei Vorsatz und Fahrlässigkeit, wie auch bei subjektiv schuldlosen, objektiv aber widerrechtlichen Handlungen. Kann also dem Täter nicht einmal Fahrlässigkeit nachgewiesen werden, so ist der Verletzte auf diese beiden Rechtsbehelfe überhaupt beschränkt. Der erste ist der Anspruch auf Unterlassung, der im Wege der Zivilklage geltend zu machen ist und dahin geht, daß das Gericht dem Täter bei Geldstrafe bis zu 1500 M.

oder Haftstrafe bis zu 6 Monaten für jeden Zuwiderhandlungsfall die weitere Vornahme der rechtsverletzenden Handlung untersage. In der Regel gelingt es auch ohne Schwierigkeit, sofort eine gerichtliche einstweilige Verfügung dieses Inhalts zu erlangen. Der zweite Rechtsbehelf ist der nur bei der widerrechtlichen Vervielfältigung oder Verbreitung in Frage kommende Anspruch auf Vernichtung aller widerrechtlich hergestellten oder zur widerrechtlichen Verbreitung bestimmten Exemplare sowie der zur widerrechtlichen Vervielfältigung angefertigten Platten, Steine, Formen, Schablonen und sonstigen Vorrichtungen (UG § 42). Die Vernichtung darf nur soweit gehen, als zur Verhütung weiterer Zuwiderhandlungen erforderlich ist, soll aber nicht darüber hinaus wirtschaftliche Werte vernichten. Deshalb kann bei Stein- oder Metallplatten nur ihre Abschleifung, bei Stereotypen ihre Einschmelzung, bei stehendem Satz seine Auflösung verlangt werden, nicht die Vernichtung der Platten und Lettern selbst. Bei widerrechtlicher Aufnahme eines einzelnen Beitrags in ein größeres, sonst rechtmäßig hergestelltes Werk kann nur die Entfernung der den Beitrag enthaltenen Blätter verlangt werden; ja sogar die Schwärzung der betreffenden Stellen reicht aus, wenn sie völlige Unlesbarkeit herbeiführt. Auf Exemplare, die sich nicht mehr in der Verfügungsgewalt des Herstellers oder sonst an der Herstellung beteiligter Personen befinden, sondern rechtmäßig in die Hände gutgläubiger Erwerber übergegangen sind, erstreckt sich der Vernichtungsanspruch nicht mehr.

Um unnötige Vernichtung wirtschaftlicher Werte zu verhüten, ist dem Berechtigten auch freigestellt, statt der Vernichtung die Auslieferung und Übereignung der Exemplare

und der Vorrichtungen gegen eine angemessene, höchstens dem Betrag der Herstellungskosten gleichkommende Vergütung zu verlangen (UG § 43).

Der Vernichtungsanspruch kann im Strafverfahren mit verfolgt werden; bei Erhebung der öffentlichen Klage macht ihn auf besondern Antrag des Berechtigten die Staatsanwaltschaft mit geltend, andernfalls kann dies der Privatkläger tun. Der Anspruch kann ferner ebenso mit einer selbständigen, nicht auf Bestrafung hinzielenden Privatklage wie mit einer Zivilklage geltend gemacht werden (UG §§ 46, 47). Der Antrag auf Vernichtung ist an keine Frist gebunden, sondern solange zulässig, als Exemplare oder Vorrichtungen noch vorhanden sind (UG § 52). Selbst bei verspätet gestelltem Strafantrag bleibt also ein gleichzeitig mit gestellter Vernichtungsantrag noch wirksam.

Die Staatsanwaltschaft ist berechtigt, zur vorläufigen Sicherung der Vernichtung, sowie zur Erhaltung der nötigen Beweise die sofortige Beschlagnahme der der Vernichtung unterliegenden Gegenstände zu veranlassen.

Im Gegensatz zum Vernichtungsanspruch und zum Unterlassungsanspruch, der solange erhoben werden kann, als noch Zuwiderhandlungen zu befürchten sind, unterliegt der Schadenanspruch sowohl wie der Anspruch auf Bestrafung, falls er nicht schon durch Versäumung der Antragsfrist erloschen ist, einer ziemlich kurzen Verjährung. Die Verjährungsfrist beträgt für beide 3 Jahre und beginnt, soweit nur die Vervielfältigung in Betracht kommt, mit dem Zeitpunkt der ersten Verbreitungshandlung, soweit hingegen rechtswidrige Verbreitung oder öffentliche Aufführung oder ein anderes Delikt in Frage stehen, mit dem Zeitpunkt der letzten derartigen Handlung (UG §§ 50, 51).

Der inzwischen eingetretene Ablauf der Schutzfrist hat auf die Rechtsverfolgung keinerlei Einfluß; sogar der Vernichtungsanspruch kann hinsichtlich solcher Exemplare, die vor dem Freiwerden unrechtmäßig hergestellt worden sind, aber erst nach Ablauf der Schutzfrist verbreitet werden sollten, nach diesem Zeitpunkt noch verfolgt werden.

Eine besondere Behandlung erfährt im Gesetz die Unterlassung der gesetzlich vorgeschriebenen Quellenangabe bei sonst zulässiger Benutzung eines fremden Werks (UG § 44). Für diese Zuwiderhandlung (sogenanntes Plagiat), die die Benutzung an sich noch nicht zu einer unrechtmäßigen macht, kann auf Geldstrafe bis zu 150 M., die im Uneinbringlichkeitsfalle in Haftstrafe bis zu 6 Wochen verwandelt werden kann, erkannt werden. Die Verfolgung geschieht nur auf Antrag und in derselben Weise wie die sonstige Strafverfolgung; die Verjährungsfrist beträgt drei Monate vom Beginn der Verbreitung an (UG § 53). Ein Vernichtungsanspruch besteht in diesem Falle nicht, wohl aber ein Unterlassungsanspruch und, falls der in diesem Falle allerdings schwierige Beweis eines Schadens erbracht werden kann, auch ein Schadenersatzanspruch.

Sind an einer Rechtsverletzung mehrere Personen beteiligt, so richten sich die anwendbaren Rechtsbehelfe gegen jeden einzelnen nach dem Maße des in seiner Person vorhandenen Verschuldens. Wieweit an der Verletzung beteiligte Hilfspersonen, namentlich Angestellte, Drucker, Stecher, Buchbinder, Sortimenter, Kolporteure, Theaterdirektoren, Schauspieler, Regisseure, Sänger und Musiker bestraft oder schadenersatzpflichtig gemacht werden können, hängt bei jedem einzelnen davon ab, ob er die Widerrechtlichkeit kannte oder wenigstens bei Aufbietung der

nötigen Sorgfalt hätte erkennen müssen. Natürlich wird man von untergeordneten Beteiligten ein wesentlich geringeres Maß von Sorgfalt verlangen als vom Verleger, vom Herausgeber eines Sammelwerkes, vom Bühnenleiter und vom Konzertunternehmer; einem Druckerei- oder Buchbindereibesitzer wird man überhaupt nicht zumuten können, daß er bei Ausführung eines von einem unverdächtigen Besteller erteilten Auftrages noch dessen Berechtigung zur Vervielfältigung besonders prüfe.

Das ganze Gebiet der Rechtsverfolgung bildet unstreitig den schwächsten Teil der Urheberrechtsgesetzgebung, und die Frage, ob die gegebenen Rechtsbehelfe zur Wahrung der Interessen des geistigen Eigentums ausreichen, muß entschieden verneint werden. Der Zwang zum Nachweise eines Schadens auf seiten des Berechtigten, vor allem aber der Wegfall des Schadenersatzanspruchs bei Gutgläubigkeit des Täters beeinträchtigen den Schutz der Berechtigten außerordentlich, wobei besonders beachtet werden muß, daß bei der jährlich 34000 Bücher und 18000 Musikalien umfassenden deutschen Produktion zahlreiche rechtswidrige Veröffentlichungen der Wahrnehmung des Berechtigten ganz oder auf lange Zeit entgehen. Oft sind Tausende von Exemplaren abgesetzt, ehe der Berechtigte eingreifen kann, und er geht leer aus, wenn ihm nicht wenigstens der Beweis der Fahrlässigkeit gelingt. Die Einführung einer billigen Entschädigungspflicht auch in den Fällen nichtnachweisbaren Verschuldens ist für die Zukunft entschieden zu befürworten.

XIII. Kapitel.

Internationales Recht.

Nach den Ausführungen im I. Kapitel findet das deutsche Urheberrechtsgesetz zufolge seiner eigenen Gesetzeskraft Anwendung nur auf einheimische Werke, d. h. solche, für die das Deutsche Reich als Ursprungsland gilt; dies sind alle Werke von Reichsdeutschen und ferner alle in Deutschland erschienenen Werke von Ausländern, die vorher nicht im Auslande erschienen waren. Alle übrigen Werke gelten als ausländische und genießen in Deutschland nur dann urheberrechtlichen Schutz, wenn dies durch internationalen Vertrag mit dem Staate, der als ihr Ursprungsland gilt, festgesetzt ist. Ebenso genießen die in Deutschland einheimischen Werke in einem Staate, für den sie als ausländische zu betrachten sind, nach Maßgabe der internationalen Verträge Schutz. Der ganze internationale Urheberrechtsschutz ist also von dem Prinzip der Gegenseitigkeit beherrscht.

Dieser internationale Ring der gegenseitigen Rechtsanerkennung, der bis vor kurzem noch klaffende Lücken aufwies, hat sich in letzter Zeit erfreulicherweise mehr und mehr geschlossen. Im Zustande gegenseitiger Rechtlosigkeit befindet sich Deutschland jetzt innerhalb Europas nur noch mit Rumänien, den Balkanstaaten, dem Fürstentum Liechtenstein, Island, Andorra und San Marino, ferner mit ganz Mittelamerika und Südamerika, mit dem türkischen Reich, Ägypten, Abessinien und Marokko, mit den selbständigen Staaten Asiens außer Japan, sowie mit einer Anzahl europäischer Kolonien von untergeordneter Bedeutung. Mit

allen übrigen Staaten steht es in einem festen Vertragsverhältnis, und zwar bestehen mit Österreich-Ungarn, Rußland und den Vereinigten Staaten Sonderverträge, während das einigende Band mit den übrigen Staaten durch die Berner Übereinkunft gebildet wird.

I. Die Berner Übereinkunft.

Am 9. September 1886 wurde als erster eine größere Anzahl von Staaten umfassender Urheberrechtsvertrag zwischen Deutschland, Frankreich, Großbritannien, Italien, Belgien, der Schweiz, Tunis und Haiti die Berner Übereinkunft abgeschlossen. Nachdem sie im Laufe der beiden folgenden Jahrzehnte durch den Beitritt mehrerer anderer Staaten erweitert und 1896 durch zwei Ergänzungsverträge, die Pariser Deklaration und die Pariser Zusatzakte, abgeändert worden war, wurde sie laut Beschluß der Berliner Urheberrechtskonferenz von 1908 durch die am 9. September 1910 in Kraft getretene Revidierte Berner Übereinkunft vom 13. November 1908 ersetzt. Sie umfaßt jetzt ganz Europa westlich einer Linie, die durch die Westgrenze Rußlands und die Nord- und Westgrenze Österreichs gebildet wird, mit Ausnahme Islands und der schon erwähnten Staaten Liechtenstein, Andorra und San Marino; außerhalb Europas gilt sie im Bereich der meisten europäischen Kolonien einschließlich Tunis, sowie in Japan und den beiden Negerrepubliken Liberia und Haiti. Von den Verbandsstaaten haben aber Italien und Schweden, sowie Großbritannien für die meisten seiner Kolonien die Revidierte Übereinkunft noch nicht ratifiziert und bleiben infolgedessen im Verhältnis zu den übrigen Staaten an die alte Fassung von 1886 mit den Abänderungen von

1896 gebunden. Übrigens haben auch eine Anzahl Staaten bei der Ratifikation bestimmte Vorbehalte gemacht, sowie neben der Berner Übereinkunft mit einzelnen Verbandsstaaten Sonderverträge geschlossen. Auf den Inhalt dieser Vorbehalte und Sonderverträge kann hier nicht näher eingegangen werden, zumal sie für das musikalische Urheberrecht kaum von Bedeutung sind.

Der hauptsächlichste Grundsatz der Übereinkunft geht dahin, daß jeder Verbandsstaat allen in einem andern Verbandsstaat heimischen Werken den gleichen Rechtsschutz gewährt, wie ihn nach Maßgabe seiner inländischen Gesetzgebung seine eigenen einheimischen Werke genießen (Artikel 4—6). Im Bereiche der Übereinkunft gelten grundsätzlich als einheimische Werke eines Verbandsstaats alle innerhalb seines Gebietes erstmalig erschienenen Werke ohne Rücksicht auf die Nationalität des Urhebers, sowie alle noch nicht erschienenen Werke der Autoren, die in diesem Staate die Staatsangehörigkeit besitzen. Ist ein Werk in mehreren Verbandsstaaten gleichzeitig erschienen, so ist sein Ursprungsland derjenige Staat, der unter diesen die kürzeste Schutzfrist hat. Ferner stellt die Übereinkunft noch gewisse Mindestrechte fest, die jeder Verbandsstaat den schutzberechtigten Werken der anderen Verbandsstaaten gewähren muß, selbst wenn er sie nach seiner inländischen Gesetzgebung seinen eigenen Werken nicht zuerkennen sollte (Artikel 4, Absatz 1 a. E.).

In erster Linie entscheidet also das sogenannte Territorialitätsprinzip. Ein zuerst in Paris erschienenes Werk kann also, gleichgültig ob sein Urheber Franzose, Schweizer oder Brasilianer ist, als in Frankreich einheimisches Werk in Deutschland Anerkennung seines Urheberrechts nach Maßgabe

des deutschen Gesetzes beanspruchen, und sein Urheber kann alle Eingriffe, die nach diesem Gesetze deutschen Werken gegenüber rechtswidrig sein würden, mit allen einem Deutschen zustehenden Rechtsbehelfen verfolgen. Dem Urheber kommen sogar solche Vorteile des deutschen Gesetzes zugute, die er in seinem Heimatstaate nicht genießt; ein Schweizer z. B. genießt in Deutschland den Rechtsschutz der Melodie, während in der Schweiz freie Benutzungen von Melodien zu Variationen usw. gestattet sind. Dagegen kann er umgekehrt in Punkten, wo sein heimatliches Recht ihm mehr Befugnisse gibt, doch nur die vom deutschen Recht anerkannten Befugnisse ausüben.

Nur hinsichtlich der Schutzfrist ist dieser Grundsatz teilweise durchbrochen, indem jeder Verbandsstaat ausländischen Werken, in deren Heimatsstaat eine kürzere Frist gilt, nur bis zum Ablauf dieser Frist Schutz gewährt, auch wenn er selbst für seine einheimischen Werke längeren Schutz hat. Dagegen braucht jeder Staat, auch wenn die ausländische Schutzfrist länger ist, nur bis zum Ablauf der für seine eigenen Werke geltenden Frist dem ausländischen Werke Schutz zu gewähren. Diese Regelung ist bedingt durch die noch immer bestehende verschiedene Dauer der Schutzfrist in den einzelnen Verbandsstaaten. Vorherrschend ist im Verbandsgebiet die fünfzigjährige Frist; sie ist in Belgien, Holland, Frankreich, Großbritannien, Portugal und den skandinavischen Staaten eingeführt[1]. Spanien

[1] In Schweden ist aber das Aufführungsrecht auf 30 Jahre beschränkt. Die Frist läuft in den meisten Staaten mit dem 50. Todestage ab; nur Dänemark und Norwegen rechnen sie nach deutschem Vorbild bis zum darauffolgenden 31. Dezember. Fast alle Staaten haben übrigens wie Deutschland Sondervorschriften für nachgelassene Werke.

hat eine Schutzfrist bis zum 80., die Schweiz und Japan bis zum 30., die beiden Negerrepubliken bis zum 20. Todestage. Nicht nach dem Zeitpunkt des Todes, sondern nach dem der ersten Veröffentlichung rechnen die Schutzfrist Monaco mit 30 und Italien mit 80 Jahren. Italien modifiziert jedoch innerhalb dieser Frist das Urheberrecht dergestalt, daß zwar das Aufführungsrecht während der ganzen Frist bestehen bleibt, die Vervielfältigung und Verbreitung aber nach Ablauf der ersten 40 Jahre jedermann gegen Abgabe einer Lizenzgebühr von 5 % des Ladenpreises gestattet ist. Auch Großbritannien, das bis 1912 nur auf einen Zeitraum von 42 Jahren vom Erscheinen ab, mindestens aber bis 7 Jahre nach dem Tode Schutz gewährte, seitdem aber für alle Werke, die am 1. Juli 1912 noch nicht frei waren, die fünfzigjährige Frist vom Todestage ab eingeführt hat, läßt nach Ablauf der ersten 25 Jahre eine solche Zwangslizenz eintreten, wonach jedermann das Werk gegen eine Lizenzgebühr von 10 % vom Ladenpreise veröffentlichen darf[1].

Nach diesen Angaben läßt sich ohne Schwierigkeit feststellen, wie lange für ein bestimmtes Werk in jedem Verbandsstaate der Schutz dauert. Die Werke Wagners konnten nirgends längeren Schutz erlangen als in Deutschland und wurden deshalb auch in Staaten mit fünfzigjähriger Frist am 1. Januar 1914 frei, während sie in

[1] Großbritannien und Spanien haben beide die bemerkenswerte Bestimmung, daß mit dem Ablauf der ersten 25 Jahre der Schutzfrist ein einem andern übertragenes Urheberrecht von selbst wieder auf die gesetzlichen Erben zurückfällt; entgegenstehende Vereinbarungen sind ungültig. – Italien und die Schweiz sind in einer durchgreifenden Revision ihrer Urheberrechtsgesetze begriffen und werden wahrscheinlich zur fünfzigjährigen Schutzfrist übergehen.

der Schweiz schon mit Ablauf des 30. Todestages, also am 14. Februar 1913 frei waren. Die Werke Bizets († 3. Juni 1875) wurden in der Schweiz am 4. Juni 1905, in Deutschland am 1. Januar 1906 frei, während sie in allen Verbandsstaaten mit fünfzigjähriger Frist bis 3. Juni 1925 geschützt bleiben. Die Werke Griegs († 4. September 1907) bleiben in Norwegen, Dänemark und Spanien bis 31. Dezember 1957, in den anderen Staaten mit fünfzigjähriger Frist bis 4. September 1957, in Deutschland bis 31. Dezember 1937, in der Schweiz bis 4. September 1937 geschützt. Richard Strauß' „Rosenkavalier", als dessen Ursprungsland für die Verbandsstaaten Frankreich als Ort der ersten Veröffentlichung gilt, wird in allen Staaten mit fünfzigjähriger Frist während deren voller Dauer geschützt bleiben, in Deutschland und der Schweiz aber nach Maßgabe der dreißigjährigen Fristen dieser Staaten frei werden.

Lange hat über die Frage Streit geherrscht, ob die italienischen Werke erst mit Ablauf der achtzigjährigen Frist vom Erscheinen ab oder schon 40 Jahre nach diesem Zeitpunkt in Deutschland frei würden. Man berief sich zur Begründung der letzteren Ansicht darauf, daß das deutsche Recht nur volles Urheberrecht oder Gemeinfreiheit kenne, nicht aber ein gemindertes, nämlich durch eine so weitgehende Zwangslizenz eingeschränktes Urheberrecht, und wollte daraus folgern, daß man jenes geminderte Urheberrecht als ein dem deutschen Rechte wesensfremdes und sich in sein System nicht einordnendes Recht überhaupt nicht anzuerkennen brauche. Seitdem aber nun Deutschland durch Einführung der Zwangslizenz bei mechanischen Instrumenten ein ähnliches gemindertes Urheberrecht geschaffen

hat, dem niemand den Urheberrechtscharakter abzusprechen wagen wird, kann nicht mehr in Zweifel gezogen werden, daß wir italienischen Werken auch während der zweiten 40 Jahre den vollen Schutz des deutschen Rechts gewähren müssen, natürlich nur bis zu dem Zeitpunkte, in dem nach deutschem Rechte der Schutz erlöschen würde. Das gleiche muß man auch gegenüber Großbritannien während der zweiten Periode von 25 Jahren annehmen. Übrigens hat die Schweiz schon seit 1883 ein durch eine Zwangslizenz gemindertes Urheberrecht, insofern die Aufführung eines erschienenen Werkes gestattet werden muß, wenn die Aufführungsabgaben sichergestellt sind; trotzdem hat noch niemand daran gedacht, in Deutschland die Anerkennung des schweizerischen Urheberrechts als eines dem deutschen Rechte wesensfremden Gebildes zu verweigern[1].

Der Kreis der schutzfähigen Werke ist nach der Berner Übereinkunft ziemlich übereinstimmend mit dem deutschen Recht bestimmt; es gehören also in allen Verbandsstaaten die Werke der Tonkunst mit oder ohne Text, Bücher und andere Schriftwerke, dramatische oder dramatisch-musikalische Werke, sowie choreographische und pantomimische Werke zu den schutzfähigen Werken, ebenso Adaptationen, musikalische Arrangements und andere Umarbeitungen eines Werkes der Literatur und Tonkunst (Artikel 2). Ob der

[1] Mit guten Gründen wird von Kohler (im „Gewerblichen Rechtsschutz", 1906, S. 1) die Ansicht verfochten, daß Frankreich auf Grund des noch bestehenden deutsch-französischen Sondervertrags von 1883/97 den deutschen Werken fünfzigjährigen Schutz gewähren müsse, während Deutschland die französischen nur 30 Jahre lang zu schützen brauche. Diese von der sogenannten Meistbegünstigungsklausel ausgehende Ansicht ist aber, soviel bekannt ist, bisher in der Praxis noch nicht zur Geltung gebracht worden.

auf einer mechanischen Vorrichtung fixierte persönliche Vortrag eines Werkes zu den geschützten Bearbeitungen zu zählen ist, sagt die Berner Übereinkunft nicht; diese Frage würde deshalb in jedem einzelnen Verbandsstaate, wo ein Schutz dieser Art begehrt wird, nach der inländischen Gesetzgebung zu entscheiden sein.

Im Gegensatz zur alten Konvention hat die Revidierte Übereinkunft bestimmt, daß der Genuß der durch sie gewährten Rechte durchaus unabhängig von der Erfüllung von Förmlichkeiten sei, die etwa durch die innere Gesetzgebung der einzelnen Staaten vorgeschrieben sind (Artikel 4, Absatz 2). Nach der alten Übereinkunft sollte ein Rechtsschutz nur dann gewährt werden, wenn die im Ursprungslande vorgeschriebenen Förmlichkeiten erfüllt waren. Da im Verhältnis Deutschlands zu Italien, Schweden und den meisten englischen Kolonien die alte Übereinkunft noch gilt, braucht Deutschland den Werken dieser Staaten nur bei Erfüllung jener Bedingung Schutz zu gewähren. Für die Werke der Tonkunst sind aber in allen diesen Staaten keine Förmlichkeiten mehr vorgeschrieben, abgesehen von dem in Schweden noch geltenden Aufführungsvorbehalt für nichtdramatische Werke der Tonkunst; in Deutschland dürfen deshalb ohne Aufführungsvorbehalt erschienene nichtdramatische Kompositionen, die in Schweden erstmalig erschienen sind, frei aufgeführt werden. Im umgekehrten Verhältnis kommt dagegen die Vorschrift nicht in Frage, weil das deutsche Gesetz überhaupt keine Förmlichkeiten zur Erlangung eines Rechtsschutzes kennt.

Die Vorschriften der Berner Übereinkunft über die zu gewährenden Mindestrechte kommen für den Schutz ausländischer Werke in Deutschland nicht in Betracht, weil das

deutsche Gesetz schon von sich aus überall in gleichem Umfange Schutz gewährt; wohl aber können sie für den Schutz deutscher Werke im Ausland Bedeutung erlangen. Für die Werke der Tonkunst sind die wichtigsten Mindestrechte das absolut anerkannte ausschließliche Recht zur öffentlichen Aufführung bei dramatischen, dramatisch-musikalischen und musikalischen Werken (Artikel 11) ohne die Notwendigkeit eines Aufführungsvorbehalts; ferner das ausschließliche Recht zur Veröffentlichung musikalischer Arrangements und sonstiger Bearbeitungen (auch Dramatisierungen von Erzählungen), falls diese lediglich die Wiedergabe des benutzten Werkes in derselben oder einer andern Form darstellen, ohne den Charakter eines neuen originalen Werkes zu besitzen (Artikel 12), endlich die grundsätzliche Anerkennung des ausschließlichen Rechts, Werke der Tonkunst (nicht der Literatur) auf mechanische Vorrichtungen zu übertragen und die öffentliche Aufführung mittels solcher zu gestatten (Artikel 13). Dies letztgenannte Recht findet aber keine Anwendung auf solche Werke, die im betreffenden Lande vor dem 9. September 1910 erlaubterweise auf mechanische Instrumente übertragen worden sind; auch sind die einzelnen Verbandsstaaten berechtigt, jenes Recht durch Vorbehalte und Einschränkungen ihrer eigenen Gesetzgebung zu beschränken. Dies hat z. B. Deutschland durch Einführung der Zwangslizenz getan; ein ausländisches Werk kann deshalb im Inlande nicht absoluten Schutz gegen mechanische Benutzung fordern, sondern ist unter den gleichen Voraussetzungen wie ein deutsches der Zwangslizenz unterworfen. Dagegen kann auf Grund des als Mindestrecht anerkannten Aufführungsrechts z. B. in der Schweiz ein solches für ein deutsches Werk im vollen Umfange beansprucht werden,

so daß die schon erwähnte schweizerische Zwangslizenz für das Aufführungsrecht darauf keine Anwendung findet. Ohne diese Vorschrift hätten die Schweizer Bühnen schon vor dem Freiwerden Wagners die Aufführung des Parsifal durchsetzen können.

Besondere Regelungen sind in dem Falle erforderlich, daß ein Staat der Berner Übereinkunft neu beitritt. Da in diesem Falle beiderseits Werke, die bisher als gemeinfrei behandelt werden konnten, urheberrechtlichen Schutz erlangen, bedarf es besonderer Übergangsvorschriften, um die damit verbundenen Härten zu mildern. Solche Übergangsvorschriften gelten zurzeit noch zwischen Deutschland und den Niederlanden, die erst mit dem 1. November 1912 der Übereinkunft beigetreten sind. In Deutschland dürfen alle vor dem Beitritt der Niederlande hergestellten Vervielfältigungsexemplare von niederländischen Werken noch unbeschränkt verbreitet werden, während die Vollendung begonnener Exemplare und die Benutzung vorher begonnener oder fertiggestellter Druckvorrichtungen (Platten, Steine usw.) zur Herstellung von Exemplaren noch 3 Jahre lang, also bis 1. November 1915 zulässig ist; alle auf diese Weise hergestellten Exemplare dürfen auch verbreitet werden. Niederländische dramatische und musikdramatische Werke erlangen, wenn sie vor dem Beitritt in Deutschland überhaupt einmal aufgeführt worden sind, niemals mehr in Deutschland Aufführungsschutz; nichtdramatische Werke der Tonkunst können ebenfalls in Deutschland dauernd frei aufgeführt werden, falls dazu Noten benutzt werden, die keinen Vorbehalt des Aufführungsrechts tragen und sich schon vor dem 1. November 1912 im Besitz des Aufführenden befanden (Verordnung vom 10. Juli 1910, § 1, Nr. 1, 4, 5).

In den Niederlanden hingegen tritt für deutsche Werke der volle durch die Übereinkunft gebotene Rechtsschutz schon am 1. November 1914 ein, während bis dahin noch in beschränktem Maße Vervielfältigung, Verbreitung und öffentliche Aufführung deutscher Werke zulässig bleibt. Tritt künftig ein neuer Staat der Berner Übereinkunft bei, so regelt sich in Deutschland, wenn nicht besondere Vorschriften erlassen oder mit diesem Staat vereinbart werden, die Anerkennung der Urheberrechte jenes Staats vom Zeitpunkt seines Beitritts ab nach den gleichen Grundsätzen, wie gegenüber den Niederlanden.

II. Die Sonderverträge.

1. Deutschland und Österreich-Ungarn.

Zwischen Deutschland und Österreich-Ungarn, das der Berner Übereinkunft nicht angehört, aber mit den wichtigsten Staaten besondere Verträge geschlossen hat, ist am 24. Mai 1901 das Abkommen vom 30. Dezember 1899 in Kraft getreten, das ähnlich wie die Berner Konvention für beide Vertragsteile die Verpflichtung feststellt, gegenseitig den Werken des andern den gleichen urheberrechtlichen Schutz zu gewähren wie den einheimischen Werken. Als einheimische österreichische Werke gelten im Verhältnis zu Deutschland nur diejenigen Werke, die Deutschland seiner eigenen Gesetzgebung nach als einheimische Werke anerkennen würde, mithin alle Werke von Österreichern oder Ungarn und alle erstmalig in einem der beiden Länder erschienenen Werke; die etwas weitergehenden inneren Gesetzesbestimmungen der beiden Staaten, die alle dort erschienenen Werke ohne Rücksicht auf früheres Erscheinen im

Auslande als einheimische Werke gelten lassen, kommen also für die Vertragspflichten Deutschlands nicht in Betracht. In zeitlicher Hinsicht findet das Abkommen auch auf vor seinem Inkrafttreten erschienene Werke Anwendung, jedoch mit der Einschränkung, daß Werke, die vor jenem Zeitpunkt in einem der Verbandsstaaten frei aufgeführt werden durften und auch aufgeführt worden sind, auch fernerhin einem ausschließlichen Aufführungsrecht des Urhebers nicht unterliegen. Diese Einschränkung hat jedoch nur geringe Bedeutung, da sich Deutschland und Österreich schon vor Bestehen des Abkommens gegenseitig durch ihre innere Gesetzgebung weitgehenden Schutz zugestanden hatten.

Im Gegensatz zur Berner Übereinkunft setzt das deutsch-österreichische Abkommen als Bedingung des gegenseitigen Rechtsschutzes zum Teil Erfüllung von Förmlichkeiten voraus, und zwar müssen im Verhältnis zu Österreich die im Ursprungsland vorgeschriebenen, im Verhältnis zu Ungarn auch die im anderen Vertragsstaate vorgeschriebenen Förmlichkeiten erfüllt sein. Für musikalische Werke kommen in Deutschland keine Förmlichkeiten, in Österreich aber sowohl wie in Ungarn die Vorschrift des Aufführungsvorbehaltes für nichtdramatische Musikwerke in Betracht. Daraus folgt:

a) In Deutschland genießen solche Werke von österreichischer und ungarischer Herkunft den Aufführungsschutz nur beim Vorhandensein des Vorbehalts,

b) in Österreich genießen deutsche Werke jener Art Aufführungsschutz auch ohne Vorbehalt,

c) in Ungarn genießen sie diesen Schutz nur, wenn sie den Vorbehalt tragen. Der in Deutschland noch ziemlich übliche Vorbehalt des Aufführungsrechts ist also im Verhältnis zu Ungarn (und zu Rußland, s. u.) noch immer von Bedeutung.

Hinsichtlich der Schutzfrist gelten die gleichen Regeln wie bei der Berner Übereinkunft. Die Schutzfrist des ungarischen Rechts beträgt 50 Jahre und läuft bis zum auf den 50. Todestag folgenden 31. Dezember, während Österreich die Schutzfrist entsprechend der deutschen berechnet; für nachgelassene Werke gewähren beide eine Nachfrist von 5 Jahren (statt wie Deutschland 10 Jahre) vom Erscheinen ab. Beiderseits werden aber die Werke des andern Vertragsstaates nicht länger geschützt als die einheimischen und ebenso nicht länger als sie in ihrem Heimatsstaate Schutz genießen.

2. Deutschland und Rußland.

Zwischen Deutschland und Rußland ist erst am 13. Mai 1913 ein urheberrechtliches Abkommen in Kraft getreten, gleichzeitig mit einem russisch-französischen, während im übrigen das Zarenreich noch außerhalb des urheberrechtlichen Vertragssystemes steht. Auch nach diesem Abkommen gewähren beide Vertragsstaaten den Werken des anderen den gleichen Schutz wie ihren eigenen; als einheimische Werke des anderen werden nach dem Prinzip des Deutschen Rechts außer den Werken seiner staatsangehörigen Urheber nur die erstmalig im anderen Vertragsstaate erschienenen Werke angesehen. Das Abkommen findet auch auf früher erschienene Werke Anwendung. Doch dürfen beiderseits vorher hergestellte Exemplare verbreitet und begonnene zu diesem Zwecke fertiggestellt werden; auch ist die Benutzung der zurzeit des Inkrafttretens vorhandenen Druckvorrichtungen zur Herstellung von Exemplaren noch vier Jahre lang, also bis 13. Mai 1917 zulässig, und die so hergestellten Exemplare dürfen verbreitet werden.

Deutsche nichtdramatische Werke der Tonkunst bedürfen auch für Rußland, um dort Aufführungsschutz beanspruchen zu können, des nach russischem Rechte vorgeschriebenen Aufführungsvorbehalts, der aber in deutscher Sprache und Schrift angebracht werden kann.

Im übrigen ist das Abkommen im wesentlichen der Berner Übereinkunft nachgebildet, auch hinsichtlich der Schutzfrist. Rußland selbst gewährt einen fünfzigjährigen Schutz, der jedoch schon mit dem dem 50. Todestag vorangehenden 31. Dezember (a. St.) endet, schützt aber natürlich deutsche Werke nur bis zum Ablauf der deutschen Frist, während Deutschland russischen Werken nur solange Schutz gewährt, wie sie nach deutschem Recht zu beanspruchen haben würden.

3. Deutschland und die Vereinigten Staaten.

Der deutsch-amerikanische Vertrag vom 15. Januar 1892 ist inhaltlich der einfachste, zugleich aber auch der wenigst erfreuliche von allen Urheberrechtsverträgen, an denen Deutschland beteiligt ist. Nach ihm behandelt Deutschland die Werke jedes Bürgers der Union (nicht auch die dort erschienenen Werke von Ausländern) vollkommen wie die einheimischen deutschen Werke, während die Vereinigten Staaten die Werke deutscher Reichsangehöriger ebenso behandeln wie die ihrer eigenen Angehörigen. Nicht einmal hinsichtlich der Schutzfrist findet eine Differenzierung statt; deutsche Werke genießen in Amerika noch die dortige Schutzfrist, wenn sie in Deutschland schon frei sind, und umgekehrt. Der amerikanische Schutz dauert 28 Jahre von der ersten Veröffentlichung ab, wird jedoch um weitere 28 Jahre verlängert, wenn im

letzten Jahre der ersten Frist vom Urheber oder seinen zur Erbfolge gelangten nächsten Verwanden ein dahingehender Antrag gestellt wird.

Da Amerika deutschen Werken seinen Schutz nur unter den gleichen Bedingungen gewährt wie amerikanischen, verlangt es auch die Erfüllung der für diese vorgeschriebenen Förmlichkeiten. Zunächst muß umständlicherweise jedes in Verkehr gebrachte Werk einen besonderen Urheberrechtsvermerk tragen, widrigenfalls es überhaupt keinen Schutz erlangt; versehentliche Weglassung des Vermerks auf einzelnen Exemplaren beeinträchtigt jedoch das Urheberrecht nicht. Der Vermerk besteht aus dem Worte Copyright (= Urheberrecht, abgekürzt Copr.) unter Beifügung des Namens des Inhabers des Urheberrechts und der Jahreszahl des ersten Erscheinens. Dieser Vermerk muß also auch in Deutschland auf allen Exemplaren angebracht werden, wenn das Werk nicht des Schutzanspruchs in den Vereinigten Staaten verlustig gehen soll. Eine weitere Voraussetzung, allerdings nicht für die Entstehung, sondern nur für die gerichtliche Geltendmachung des Urheberrechts ist die Anmeldung des Werkes unter Hinterlegung von zwei Pflichtexemplaren beim Urheberrechtsamt in Washington. Die frühere Vorschrift, daß die Pflichtexemplare innerhalb der Union hergestellt sein mußten (manufacturing clause) besteht nur noch für Bücher in englischer Sprache, für anderssprachliche Bücher und Musikalien dagegen nicht mehr.

Bedeuten schon die Formvorschriften eine einseitige Benachteiligung der deutschen Werke, so ist noch weit unheilvoller die Bestimmung, daß der Vertrag — als einziger von allen Urheberrechtsverträgen — keine rückwirkende Kraft hat, sondern nur für die seit seinem Inkrafttreten

(6. Mai 1892) erstmalig veröffentlichten Werke gilt. So entbehrt also der ganze überreiche Schatz der vor diesem Zeitpunkt erschienenen deutschen Literatur und Tonkunst noch jetzt in den Vereinigten Staaten jedes Rechtsschutzes, wofür das uns zustehende Recht, die vor diesem Zeitpunkt erschienenen amerikanischen Werke frei zu benutzen, niemals als ein zureichendes Äquivalent betrachtet werden kann. Es bedarf keiner weiteren Ausführung, wie ungleichmäßig in dieser Richtung die Wirkungen des scheinbar auf dem Prinzip absoluter Gegenseitigkeit aufgebauten Vertrages sind; erst wenn alle Schutzrechte an den vor dem 6. Mai 1892 erschienenen Werken erloschen sind, wird diese Benachteiligung Deutschlands aufhören.

Sachregister.


Digitized by Google